வெளி

சிறு பத்திரிகை தோன்றுவதும் மறைவதும் புதிய விஷயமல்ல. இதற்கான காரணங்களை நாம் வெளியில் தேட வேண்டியதில்லை. ஆனால் எல்லாவற்றையும் மீறி அவ்வப்போது சில உத்வேகங்கள் தம் எல்லைகளைத் தீர்மானித்துக் கொண்டுதான் இருக்கின்றன.

இந்த நாடகம் என்பது ஒரு அற்புதமான விஷயமாகத் தோன்றுகிறது. மோதல்களும், சிக்கல்களுமான மனித வாழ்க்கை துவங்கிய போதே நாடகமும் துவங்கி விட்டதாகத் தோன்றுகிறது. காலம் காலமாக மனிதனின் படைப்புணர்வுடன் மிகவும் நெருங்கிய விஷயமாக நாடகம் இருந்திருக்கிறது. நம்முடைய சிற்பங்களும், ஓவியங்களும், நடனங்களும் நாடக வடிவங்களாகத்தான் தோன்றுகின்றன. காலத்தின் வளர்ச்சிகளையும் நாடகம் பதிவு செய்யத் தவறவில்லை. இந்த உலகம் ஒரு நாடக மேடை என்று ஷேக்ஸ்பியர் சொன்னது அந்த வார்த்தைகளை விடவும் அதிகப் பரிமாணங்கள் கொண்டதாகத் தோன்றுகிறது. ஆனால் தமிழில் நாடகம் அதற்குரிய பொருளில் இப்போதுதான் செயல்பட ஆரம்பித்திருக்கிறது. நாம் நாடகத்தைப் பற்றிப் பேசுவதற்கு இதை விட பொருத்தமான சந்தர்ப்பம் இருக்க முடியாது.

பத்திரிகை எல்லோருக்கும் உரியது. படைப்புணர்வும், அழகும், கற்பனையும் நம் அனைவருக்கும் சொந்தமானவை, அதற்குரிய உங்கள் பங்கை வழங்குங்கள். பத்திரிகை இரண்டு மாதங்களுக்கு ஒரு முறை தொடர்ந்து வெளிவரும். பத்திரிகைக்கு சந்தா கிடையாது. விருப்பமுள்ளவர்கள் நன்கொடை அனுப்புங்கள். பத்திரிகை தேவைப் படுபவர்கள் எழுதுங்கள்.

எல்லாத் தொடர்புகளுக்கும்—

ரெங்கராஜன்
1415, 2வது தெரு,
முதல் செக்டார்,
கே. கே. நகர்,
சென்னை-600 078.

தனிச்சுற்றுக்கு மட்டும். ஆசிரியர் : ரெங்கராஜன்

அச்சு : மிதிலா அச்சகம், மயிலாப்பூர், சென்னை 600 004.

(1)

[redacted]

ந. முத்துசாமியுடன் பேட்டி

(முத்துசாமி 1936ம் ஆண்டு பிறந்தார். சொந்த ஊர் தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள புஞ்சை கிராமம். புஞ்சை அவருடைய இலக்கியத்துக்கும், நாடகங்களுக்கும் பெரும் களனாக இருந்து வருகிறது. அவர் 30க்கும் மேற்பட்ட சிறுகதைகளையும், 8 நாடகங்களையும் எழுதி இருக்கிறார். அவருடைய நாடகங்கள் : காலம் காலமாக, அப்பாவும் பிள்ளையும், நாற்காலிக்காரர், சுவரொட்டிகள், கட்டியங்காரன், உந்திச்சுழி, நற்றுணையப்பன், இங்கிலாந்து முதலியவை. கூத்துப்பட்டறை என்கிற அமைப்பின் மூலம் நம்முடைய மரபுக் கலைகளுக்கும், நவீன நாடகங்களுக்குமிடையே ஒரு பாலமாக செயல்பட்டு வருகிறார். சென்னை சிற்றரங்கத்தில் ஒவ்வொரு வாரமும் சனிக்கிழமை கூத்துப்பட்டறை நாடகங்களை நிகழ்த்தி வருகிறது.)

○ ○ ○

கேள்வி : உங்களுடைய முதல் நாடகமான காலம் காலமாக எழுதும்போது உங்களுக்கிருந்த உத்வேகங்கள் என்ன?

பதில் : அப்பொழுது 'எழுத்து' வந்துகொண்டிருந்த சமயம். தமிழில் நாடகங்கள் அவ்வளவாக இல்லை. சில மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்தான் எழுத்தில் வந்துகொண்டிருந்தன. அப்போது Madras Playersதான் சென்னையில் நாடகங்களை நிகழ்த்திக் கொண்டிருந்தனர். தமிழில் இலக்கியத்தரமான நாடகங்கள் இல்லாதது குறித்து நானும் செல்லப்பாவும் விவாதித்துக் கொண்டிருப்போம். அப்போது கோபாலியின் மிஸ் ஜூலி நாடகம் எக்மோர் ஓவியக் கல்லூரியில் நிகழ்த்தப்பட்டது. அது திறந்தவெளியில் போடப்பட்ட ஒரு நல்ல நாடகம். நாங்களும் அதே நாடகத்தை எழுத்து வளர்ச்சிக்காக ம்யூசியம் தியேட்டரில் நிகழ்த்தினோம். சில நண்பர்களும், ஒரு commercial artist நடிகையும் அதில் நடித்தனர். எழுத்து வாசகர்களும், நாடக ஆர்வம் உள்ளவர்களுமாக கிட்டத்

தட்ட 200 பேர் நாடகத்துக்கு வந்தனர். அந்த நாடகத்தின் பாதிப்புகள் பற்றி எனக்கு நினைவில்லை. ஆனால் எனக்கும் செல்லப்பாவுக்கும் கருத்து வேறுபாடு ஏற்பட்டதுதான் அதன் விளைவாக இருந்தது. ஏற்கனவே சி. மணி போன்றவர்கள் கவிதை பற்றி செல்லப்பாவின் சில விமர்சனங்களால் மனவேறுபாடு கொண்டிருந்தனர். எழுத்து எல்லாத் துறைகளிலும் கவனம் செலுத்துவதில்லை என்ற குறையும் எங்களுக்கு இருந்தது. அப்போதுதான் நாங்கள் நடை பத்திரிகை ஆரம்பிக்க முடிவு செய்தோம். புதுக்கவிதையில் எப்போதும் என்னுடைய விசேஷ கவனம் இருந்தது. கவிதை பற்றி பலவிதமான விவாதங்களில் நாங்கள் ஈடுபட்டோம். ஒரு புதுக்கவிஞனின் மனத்தில் என்ன ஓடுகிறது என்பதை என்னால் அனுமானிக்க முடிந்தது. என்னுடைய நாடகங்கள்கூட காட்சிக் கவிதைகள்தான். நான் நாடகம் எழுதும் போது யாரும் முன்னோடி இல்லை. கு. ப. ராவின் நாடகங்களை அப்போது நான் படிக்கவில்லை. அசையும் பொருள்கள்தான் எனக்கு உத்வேகமாக இருந்தன. வண்டிச் சத்தம், மரங்களின் அசைவுகள் இவைகளில் சங்கீதத்தைப் பார்த்தேன். 'காலம் காலமாக' தலைமுறை இடைவெளியைப் பற்றிய நாடகம். உருவத்தைப் பற்றிய கவலை இல்லாமல் என் மனதில் தோன்றியவைகளை அப்படியே எழுதினேன்.

கேள்வி : 'காலம் காலமாக' அந்த வகையில் எழுதப்பட்ட முதல் நாடகம் என்று நினைக்கிறேன். அது எப்படி எதிர்கொள்ளப் பட்டது?

பதில் : 'காலம் காலமாக' நடையில் வந்ததும் பலரும் அதைப் பாராட்டினார்கள். அதில் ஒருவகையான absurd பாணி இருப்பதாகச் சொன்னார்கள். நான் அதுவரை absurd நாடகங்களைப் படித்ததில்லை. அதற்குப் பிறகுதான் அயனெஸ்கோவைப் படிக்க ஆரம்பித்தேன். அதைப் படித்தபிறகு தளைகள் அறுபட்டமாதிரி இருந்தது. நாடகக் கலைஞனுக்கு ஒரு கட்டற்ற சுதந்திரம் இருப்பதை உணர்ந்தேன். பிறகு 'அப்பாவும் பிள்ளையும்,' 'நாற்காலிக்காரர்' ஆகிய நாடகங்களை எழுதினேன். 'அப்பாவும் பிள்ளையும் நாடகமும் உருவத்தைப் பற்றிய கவலை இல்லாத சுதந்திர வெளிப்பாடுதான்.

கேள்வி : இந்த மூன்று நாடகங்களையும் மேடையேற்ற முயற்சிகள் நடந்ததா?

பதில் : நாற்காலிக்காரர் நாடகம் கிண்டி இன்ஜினியரிங் காலேஜ் மாணவர்களால் மேடையேற்றப்பட்டது. ஒரு வித்தியாசமான அரசியல் அங்கதம் என்ற வகையில் அது வரவேற்கப்பட்டது. மற்ற இரண்டு நாடகங்களையும் மேடையேற்றுவது பற்றி யாரும் யோசிக்கவில்லை.

கேள்வி : தெருக்கூத்து உடனான தொடர்பு உங்களுக்கு எந்த சமயத்தில் ஏற்பட்டது?

பதில் : டில்லியில் நடந்த நடேசத் தம்பிரான் தெருக்கூத்து பற்றி வெ. சாமிநாதன் எழுதியிருந்தார். எனக்கு அதுவரை தெருக் கூத்து பற்றி அதிக பரிச்சயம் இல்லை. சிறுவயதில் பார்த்திருக்க லாம். அதே நிகழ்ச்சி சென்னை கலைவாணர் அரங்கிலும் நிகழ்த்தப்பட்டது. நான், சச்சிதானந்தம், ஓவியர் கிருஷ்ண மூர்த்தி, ராமகிருஷ்ணன் எல்லோரும் போயிருந்தோம். அது ஒரு பிரம்மாண்ட நிகழ்ச்சியாக இருந்தது. இதில் இருந்த நாடக அம்சங்கள் எங்களைக் கவர்ந்தன. கூத்தின் மீது எனக்கு ஆர்வம் ஏற்பட்டது. அப்போது Indian Theatre சம்பந்தப்பட்ட பல புத்த கங்கள் ஆங்கிலத்தில் படிக்கக் கிடைத்தன. அவை எல்லாம் மரபுத் தியேட்டர்களின் மேடை அமைப்பு, அசைவுகள் போன்ற கூத்து அம்சங்களையே வலியுறுத்துவதாக இருந்தன. நம்முடைய பழைய தியேட்டரின் முழுப் பரிமாணங்களையும் அறிந்து கொள்வது நவீன தியேட்டருக்கு உதவியாக இருக்கும் என்று நினைத்தேன். மேலும் இத்தகைய நாடக அம்சங்கள் கொண்ட தெருக்கூத்து ஒரு க்ஷீணித்த வடிவில் இயங்குவது வருத்தத்தை ஏற்படுத்தியது.

கேள்வி : கூத்துப்பட்டறை எந்த நோக்கத்துக்காக ஆரம்பிக்கப் பட்டது?

பதில் : இந்தப் பின்னணியில் பலவிதமான தியேட்டர் பாணிகளை விவாதிக்கும் அரங்கமாகத்தான் நானும், வீராச்சாமியும் ஆர்வ முள்ள சில நண்பர்களும் கூத்துப்பட்டறையைத் துவக்கினோம். தியேட்டர் அடிப்படைகளைப் பற்றி சிந்திக்கும்போது நடிகனின் enrichment மிகவும் அவசியமான விஷயமாகப்பட்டது. தியேட்டர் அடிப்படைகளிலும், உடல் அசைவிலும், குரல் வளத்திலும் தேர்ந்த நடிகர்களை உருவாக்குவது முதல் கட்டம் என்று நினைத் தேன். அதனால் கூத்துப்பட்டறையில் நடிகர்களுக்கான பயிற்சி களைத் துவக்கினோம். நாடக வாசிப்புகளும் நிகழ்த்தப்பட்டன.

அதேபோல் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களுக்கும் நவீன நாடக அம்சங்களைப் பற்றிய பிரக்ஞை நவீன கூத்துகளை தயாரிக்க உதவும் என்று நினைத்தேன். அந்த வகையில்தான் புரிசை கண்ணப்ப தம்பிரானின் மகன் சம்பந்தன் காந்தி கிராமத்தில் ராமானுஜம் நடத்திய பத்துவார நாடகப் பட்டறையில் கலந்து கொண்டார். பட்டறையில் தெருக்கூத்து பற்றிய கருத்துப் பரிமாற்றத்துக்கும் அது உதவியது. பட்டறை அனுபவத்துக்குப் பிறகு சம்பந்தன் பாஞ்சாலி சபதத்தை முழுவதும் கூத்து வடிவில் அரங்கேற்றினார். ஆனால் தெருக்கூத்தில் எந்த சோதனை முயற்சியும் அதையே நம்பிக்கொண்டிருக்கும் அவர்களுடைய பிழைப்புக்கு பாதகமாக இருக்கக்கூடாது என்று அப்படிப்பட்ட முயற்சிகளில் நான் அதிக ஆர்வம் காட்டவில்லை. அதேபோல் கூத்து குடும்பத்தைச் சேர்ந்த வி. ஆறுமுகம் School of Drama, Trichurல் நாடகக் கலையில் பட்டப் படிப்பை கூத்துப்பட்டறை ஏற்பாட்டில் மேற்கொண்டார். ஒருமுறை தனஞ்ஜெயன் Alliance Francaiseல் கதகளி பற்றி விளக்க உரை நிகழ்த்தும்போது தெருக் கூத்துடன் நான் அதை ஒப்பிட்டது பலருக்கு முகச்சுளிப்பை ஏற் படுத்தியது. தெருக்கூத்துக்கு அதற்குரிய அங்கீகாரம் கிடைக்க வேண்டும் என்று நான் விரும்பினேன். இந்த சமயத்தில் பத்மா சுப்ரமணியம் தன்னுடைய ஒரு நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் நடேசத் தம்பிரானின் கூத்து அபிநயங்களை demonstrate பண்ணிக் காட்டியது எனக்கு ஆச்சரியத்தை அளித்தது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தைப் பற்றி அவருடைய உரைக்கு மாக்ஸ் முல்லர் பவனில் ஏற்பாடு செய்தோம். பின்னர் அமெரிக்கப் பல்கலைக்கழகத்திலிருந்து வந்த Dr. John Emigh அவர்களின் பாலினீயக் கூத்து பற்றிய உரை நிகழ்ந்தது. அப்போது ரிச்சர்டு பிராஸ்கா (தமிழகம் வந்து தெருக் கூத்து பற்றி ஆராய்ச்சி செய்தவர்) அதே நிகழ்ச்சியில் சில ஒப்பீடு களை குறிப்பிட்டு காட்டினார். ராஜஸ்தானின் கிராமியக் கலை மீதான உரையும் கூத்துப்பட்டறை சார்பில் ஏற்பாடு செய்யப் பட்டது.

கேள்வி : இந்த விஷயங்கள் நீங்கள் பின்னால் எழுதிய நாடகங் களை எப்படி பாதித்தன?

பதில் : சூத்ரதாரி என்கிற விஷயத்தை தெருக்கூத்திலிருந்துதான் நான் எடுத்துக் கொண்டேன். நாடகத்தை நடத்திச்செல்ல சூத்ர தாரி பாத்திரம் மிகவும் உதவியாக இருந்தது. சுவரொட்டிகள் நாடகம் முழுவதும் இந்த சூத்ரதாரி என்கிற அம்சத்தையும், தெருக்

கூத்தின் நடன அசைவுகளையும் பயன்படுத்தினேன். தெருக்கூத்து சம்பந்தன்தான் சுவரொட்டிகள் நாடகத்தில் சூத்ரதாரியாக நடித்தார். அந்த நாடகம் நடன அசைவுகள் மற்றும் நவீன நாடக உத்திகள் கலந்த புதுமையான நாடகம். இது லலித்கலா அகாடமியில் நிகழ்த்தப்பட்டபோது எனக்கு மிகவும் திருப்தி அளித்தது. அந்த நாடகத்தையே சிலவிதமாகச் சுருக்கி அதில் வேறுசில சோதனை முயற்சிகளும் செய்தோம். அதற்குப் பிறகு கட்டியங்காரன் மற்றும் உந்திச்சுழி நாடகங்களை எழுதினேன். இரண்டும் ஆண் பெண் உறவுச் சிக்கல்களைப் பற்றியது. உந்திச்சுழி நாம் காலத்துக்கேற்ற நவீன மனிதர்களாக இல்லை என்பது பற்றியது. அப்போதுதான் சுந்தரராமசாமியின் ஜே. ஜே. சில குறிப்புகள் நாவல் வெளிவந்திருந்தது. புதுக்கருக்கு அழியாத மனத்தினனான ஜே. ஜே.யின் வாழ்க்கை துயரமாய்போய் முடிந்துவிட்டது. அந்தத் துயரம் நேராத சூழல்தான் நமக்கு வேண்டும். ஜே.ஜேக்கு அந்த நாடகம் சமர்ப்பிக்கப்பட்டது. உந்திச்சுழி நாடகத்துக்கு பலரும் நன்றாக ஒத்துழைத்தனர். அற்புதமான நாடகக் கலைஞரான கே. சி. மனவேந்திரநாத் (Poor Theatre) நாடகத்தை இயக்கி அதில் நடிக்கவும் செய்தார். ஓவியர் கிருஷ்ணமூர்த்தியும், டாக்டர் ரவீந்திரனும் நாடகத்துக்கு சிறப்பாக உதவினர். இந்த மூன்று நாடகங்களையும் ஒருவிதமான representative ஆன நாடகங்கள் என்றுதான் சொல்லவேண்டும். கட்டியங்காரன் நாடகம் பின்னர் தேசிய நாடகப் பள்ளி ராஜேந்திரனால் சங்கீத நாடக அகாடமியின் மண்டல விழாவில் நிகழ்த்தப்பட்டது.

கேள்வி: மரபுக் கலைகளுடன் நாம் எந்தவிதமான தொடர்பு கொள்வது என்பது சிக்கலான விஷயமாக இருக்கிறது. உருவமும், உள்ளடக்கமும் ஒருங்கிணைந்த ஒரு அமைப்பிற்குள் எந்தப் புதிய உள்ளடக்கத்தையும் நாம் வலிந்து திணிக்க முடியாது. இந்தப் பிரச்சனையை நீங்கள் எப்படி பார்க்கிறீர்கள்?

பதில்: அந்தத் தொடர்பை நாம் விட்டுவிட முடியாது. நம் வாழ்க்கை இன்று முற்றிலும் நவீனமாக இருக்கிறது? கிராமிய வாழ்க்கையில் தெருக்கூத்து போன்ற கலைகள் இன்றும் உயிர்ப்பு சக்தியுடன் இயங்குகின்றன. அதை தங்கள் வாழ்க்கைத்தளமாக அதில் தங்களுடைய creativityயை பார்க்கக்கூடிய கலைஞர்கள் இன்றும் இருக்கிறார்கள். ஒரு காலத்தின் creativity என்பதுதான் முக்கியமான விஷயம். அது என்றைக்கும் உத்வேகம் தரக்கூடியது. ஒரு சமூகத்தில் புதியது, பழையது என்ற பேதமில்லாதபடி கலைகள் இயங்கவேண்டும்.

கேள்வி : ஆனால் இன்று அடிப்படைகள் மாற்றமடைந்து கொண்டு வருகின்றன. இப்போது ஜனநாயகம் என்கிற concept வந்த பிறகு மக்கள் பிரதானப்படுதலும், வாழ்க்கைச் சிக்கல்கள் முதலிடம் பெறுவதுமான சூழ்நிலையில் focus மாறிவிடவில்லையா?

பதில் : இன்று நகரங்களைத் தவிர வேறு எங்கும் நாடக மேடைகள் கிடையாது. கிராமங்களில் தெருக்கூத்து போன்ற கலைகள் தான் இயங்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. கடவுள், மத நம்பிக்கைகள் குறையக் குறைய அந்த accentம் பின்னுக்குப் போய்விடுகிறது. அதனால் தான் அந்த இடத்தில் சினிமாவும், அரசியலும் விதூஷகன் மூலமாக நுழைகிறது. Epic background, get up எல்லாம் அந்த theatreக்கு ஒரு பரந்த scopeஐ தருகின்றன. புராண இதிஹாசங்களை விலக்கி விட்டால் கூத்து நவீன நாடகமாகி விடும்.

கேள்வி : சமூகவியல் கண்ணோட்டத்தில் பார்க்கும்போது தெருக்கூத்து போன்ற கலைகள் ஒரு community livingக்கான சாதனமாக இருந்தன. இன்று community living சிதறுண்டு விட்டது. விஞ்ஞானம் பத்திரிகை, சினிமா போன்ற தொடர்புச் சாதனங்கள் மூலம் அவனை குழுவிடமிருந்து பிரித்து விட்டது. அவனும் தனி மனிதன் ஆகிவிட்டான். இந் நிலையில் தெருக்கூத்து போன்ற கலைகள் அவனுக்கு எப்படி அர்த்தப்படுகின்றன? அவைகளால் அவனுடைய கலைத் தேவைகளை பூர்த்தி செய்ய முடிகிறதா?

பதில் : இன்றும் கிராமிய வாழ்வில் சடங்குகள், திருவிழாக்கள், பண்டிகைகள் போன்றவைகள் முக்கியம் வகிக்கின்றன. அங்கெல்லாம் கூத்து போன்ற விஷயங்கள்தான் நிகழ்த்தப் படுகின்றன. அதுதான் அவனுடன் கலந்த விஷயமாக இருக்கிறது. நிறைய distractions இருக்கிறது. ஆனால் அவைகளை replace செய்ய இன்னும் எதுவும் அங்கு வரவில்லை.

கேள்வி : Ford Foundationக்கு நீங்கள் தயாரித்து அளித்த திட்டம் என்ன?

பதில்: மரபுக் கலைகளுடன் தொடர்பு ஏற்படுத்திக் கொள்ளுதலும், அவைகளின் உயிர்ப்பு சக்தியை புதிய நாடகத்துக்கு பயன்படுத்திக் கொள்வதும் தான் நாங்கள் சமர்ப்பித்த Project. கிட்டத்தட்ட நான்கு வருடங்களாக நாங்கள் அதில் வேலை செய்து வருகிறோம். பல theatre workshopகளை Max Muller Bhavan மற்றும் British

Council கூட்டுறவுடன் நடத்தி இருக்கிறோம். நடிகர்களுக்கு நல்ல exposure கிடைத்திருக்கிறது. இன்று முழுநேர நாடகக் கலைஞர்கள் தயாராகி இருக்கிறார்கள். புரிசைக் குழுவினர் தஞ்சை மாவட்ட கூத்துக் கலைஞர்கள் மற்றும் மேலட்டூர், நார்த்தேவன், குடிக்காடு கூத்துக் கலைஞர்களையும் அழைத்து அங்குள்ள கூத்து வடிவங்கள் பற்றியும், தேவராட்டம் பற்றியும் மற்றும் நவீன நாடக உத்திகள் பற்றியும் கருத்துப் பரிமாற்றங்களுக்கு ஏற்பாடுகள் செய்திருக்கிறோம். தற்போது கூத்துப் பட்டறை நாடகத்தில் நடிகர் பிரசாத்தின் நடன அசைவுகள் தேவராட்டத்திலிருந்து பெறப் பட்டவை. மதுரை ராமசாமி சாப விமோசனம் நாடகத்தில் கயிறுகளைப் பின்னி dual conflictஐ அற்புதமாக உருவகம் செய்தார். ராஜீ பறை ஒலியை நந்தன் கதையில் மிகவும் கலை நயத்துடன் பயன்படுத்தினார். ராமானுஜம் கூட தன்னுடைய ஒரு நாடகத்தில் முழுக்கவும் ஒருவிதமான ஒப்பாரியை உபயோகப்படுத்தி இருக்கிறார். என்னுடைய நற்றுணையப்பன் நாடகத்தில் காட்சி மாற்றத்துக்கு நூலேணியில் ஏறி இறங்குவதை உபயோகப்படுத்தினோம். அதே நாடகத்தில் கண்ணப்ப தம்பிரானின் உத்தியைப் பயன்படுத்தி 10 பேரைக் கொண்டு நிறைய பிண ஊர்வலங்கள் வருவது போன்ற தோற்றத்தை உருவாக்கினோம். கிராமீயக் கலைஞர்களுக்கும் நவீன நாடகங்களை அறிமுகப் படுத்துகிறோம். நான் நகரத்து விஷயங்களை கிராமத்தில் திணிக்கிறேன் என்று என்மீது குற்றம் சொல்லுகிறார்கள். அப்படியானால் கிராமத்தான் கிராமத்தானாகவே இருக்க வேண்டுமா? இந்த சினிமா மட்டும் நகரத்து விஷயமில்லையா? அது கிராமத்துக்கு போகலாமா? நவீன நாடகம் மட்டும் புரிசைக்கு போகக் கூடாதா?

கேள்வி : உங்கள் நாடகங்களில் communicaition பெரும் பிரச்னையாக இருக்கிறது.

பதில் : அதில் ஒன்றும் சிக்கல் இல்லை. புதுக் கவிதை புரியவில்லை என்பது போல்தான் இதுவும். நாடகம் புரிய வேண்டுமென்றால் படித்துப் பார்க்கலாம். அல்லது பார்த்துவிட்டுப் படிக்கலாம். உடனே புரிந்தாக வேண்டும் என்கிற கட்டாயம் இல்லை. நான் என்னுடைய பார்வைக்கு உகந்தபடி ஒரு மேலான தளத்தில் வெளிப்படவே விரும்புகிறேன். நீங்களும் அந்த தளத்தில் பார்த்து சந்தோஷப் படவேண்டும் என்று விரும்புகிறேன். பொதுவாக reachல் உள்ளபடிதான் எழுதவேண்டும் என்ற கட்டா

யத்துக்குட்படுவது ஒரு விதமான compromise என்று நினைக்கி றேன்.

கேள்வி : நீங்கள் எல்லா விஷயங்களையும் ஒரே நாடகத்தில் சொல்லிவிட வேண்டும் என்று நினைக்கிறீர்கள். நற்றுணையப்பன் நாடகத்தில் தெருக் கூட்டும் விஷயம் parellel ஆக வருகிறது. இங் கிலாந்து நாடகத்தில் காந்தி என்கிற விஷயமும், கிராமீய மதிப் பீடுகளின் இழப்பு என்கிற விஷயமும் correlate பண்ண முடியாமல் வருகின்றன. சார்த்தரின் மீளமுடியுமா நாடகத்தில் total life unfold ஆவதுபோல் உங்கள் நாடகங்களில் நடப்பதில்லை. அடிக் கடி centre shift ஆகிக் கொண்டே போகிறது.

பதில் : அப்படி இல்லை. நாடகத்தின் வீச்சுக்குட்பட்ட விஷயங் களைத்தான் நான் நாடகத்தில் சொல்கிறேன். சாக்கடையைக் கண்டு முகம் சுளிக்கும் நாம் சாக்கடை அள்ளுபவனைப் பற்றி கவலைப் படுவதில்லை. அவனைப் பற்றிய கவனம் வேண்டும். நறுமணம் என்கிற விஷயம் நாடகத்தில் முக்கியமாக வருகிறது. அந்த சந்தர்ப்பதில்தான் இந்த விஷயங்கள் தொடர்பு படுத்தப்படு கின்றன. எனக்கு எல்லா விஷயங்களும் தொடர்பு உள்ளவை களாகத்தான் தோன்றுகின்றன. ஒருவேளை நாடகத்தில் தொடர்பு ஸ்தூலமாக இல்லாமல் இருக்கலாம். சார்த்ர் ஒரு தத்துவத்துக்குள் நாடகத்தை நுழைத்துக் கொண்டு போகிறார். நான் எழுத எழுத தொடர்புள்ள விஷயங்கள் வந்து கொண்டே இருக்கின்றன. நம் கற்பனை விரிந்து கொண்டே போக வேண்டும் என்று நினைக் கிறேன்.

கேள்வி : உங்கள் நாடகங்கள் நடிகர்களைத் தாண்டி பார்வை யாளர்களிடம் செல்லும் போது ஏதாவது மாற்றம் ஏற்படுகிறதா? உங்கள் நாடகம் உருவாக்குகிற தோற்றங்களில் நீங்கள் திருப்தி அடைகிறீர்களா?

பதில் : இல்லை. அது கடினமான காரியம். நாடகம் சங்கீதத் துக்கும் நடனத்துக்கும் சவாலாக இருக்க வேண்டும். நான் விட் டெறிந்த கல் (இங்கிலாந்து நாடகத்தில் வருவது) என்று சொல் லும்போது சுதந்திரத்துக்காக போராடிய காலம் காலமான வன் முறை பார்வையாளர்கள் முன் தோன்ற வேண்டும். ஸாஸோ னுக்கு அடிபட்டிருக்கிறது என்று நிரபராதிகளின் காலம் நாடகத் தில் டாக்டர் சொல்லும்போது நான் பார்த்த லவகுசா கதகளியில்

அனுமன் காட்டிய முகபாவம் வரவேண்டும். இன்னும் எவ்வளவோ விஷயங்கள் நடிகர்கள் மூலமாக பார்வையாளர்களுக்கு போக முடியும். அந்த முயற்சியில் தான் தொடர்ந்து ஈடுபட்டு வருகிறேன்.

கேள்வி : இந்தியாவின் மற்ற பகுதிகளில் நாடகங்கள் எப்படி இருக்கின்றன?

பதில் : சங்கீத நாடக அக்காடமியின் மண்டல நாடக விழாக்களுக்குப் பிறகு மற்ற மாநில நாடகங்களைப் பற்றி நல்ல exposure கிடைத்திருக்கிறது. கேரளாவில் நாராயண பணிக்கர், கர்நாடகத்தில் கராந்த், பிரசன்னா, மணிபுரியில் ரதன் தய்யாம் டில்லியில் ஹபீப் தன்வீர், பம்பாயில் சத்யதேவ்துபே போன்றவர்கள் இது போன்ற தொடர்ந்த முயற்சிகளில் ஈடுபட்டு வருகிறார்கள். ரதன் தய்யாமும், ஹபீப் தன்வீரும் நம்முடைய traditional கலை, வெளிப்பாடுகளில் மிகுந்த ஈடுபாடு உள்ளவர்கள். கூத்துப் பட்டறை நாடகங்களும் இந்தியாவின் மற்ற பகுதி நாடகங்களுக்கு குறைந்தவை அல்ல. இவை இன்னும் நவீன தளத்தில் இயங்குகினறன. ஆனால் அகில இந்திய நாடக விழாக்களில் நமக்கு பிரதிநிதித்துவம் கிடைப்பதில்லை. அதற்கு பிரச்சாரம் தேவைப்படுகிறது.

கேள்வி : ஒரு total theatre climateக்கு நாம் என்ன செய்ய வேண்டும்?

பதில் : மதுரையில் ராமசாமி இருக்கிறார். தேசீய நாடகப்பள்ளி ராஜீ இருக்கிறார். இவர்கள் முயன்றால் நல்ல நாடகங்களை உருவாக்க முடியும். ஒரு நாடகக் கலைஞன் என்ற முறையில் பார்க்கும் போது இங்கே மற்ற குழுக்கள் சாதாரணமானவைகளாகத்தான் இருக்கின்றன. ஒரு உண்மையான நாடகக் கலைஞன் இந்த அடிப்படை விஷயங்களுக்குத்தான் பாடுபடவேண்டும் என்று நினைக்கிறேன். நாம் நம்முடைய நாடக ஆட்களை எல்லாம் ஒன்று திரட்டி கருத்துப் பரிமாற்றங்களும், நாடகப் பட்டறைகளும் நடத்த வேண்டும்.

கேள்வி : நம்முடைய அரசியல் நாடகங்கள் பற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

பதில் : கேரளத்திலும், வங்காளத்திலும் இயங்கும் அரசியல் நாடகங்களை நான் பார்த்ததில்லை. ஆனால் அந்த நாடகங்கள்

தொடர்ந்து நீடிப்பதில்லை. சீக்கரம் சோர்வடையச் செய்து விடுகின்றன. பாதல் சர்க்கார் கூட அண்மையில் நாடகங்கள் எதுவும் போடவில்லை என்று கேள்விப்பட்டேன். அரசியல் நாடகங்களில் உடனடித் தொடர்பும், திருப்தியும் ஏற்பட வாய்ப்பிருக்கிறது. ஆனால் அவை அப்படியே தொடர்வதில்லை. ஒரு உண்மையான கலைஞனுக்கு ideology பிரச்னை இல்லை. தொடர்ந்த ஈடுபாடு தான் முக்கியம். Sincerity உள்ள கலைஞன் தொடர்ந்த பயிற்சியில் எந்தக் கலையிலும் உன்னதத்தைப் பெறமுடியும். ஒரு நல்ல சமூகத்தில் பலவிதமான கலை நோக்குகளும், பார்வைகளும் ஆரோக்கியமாக coexist பண்ண முடியும் என்று நான் நம்புகிறேன்.

பேட்டி : ரெங்கராஜன்

தெருவின் கிழக்கே
சிவன் கோவிலுக்கு முன்னால்
தாமரைகள் நிறைந்த திருக்குளத்தைத் தொடர்ந்து
கிழக்கே போகும் வயல்களைத் தாண்டி
அடிவானத்தை மறைத்துக் கொண்டிருக்கும்
மரங்களின் தலைக்கு மேல்
ஞாயிறு எழுந்து
எங்கள் ஊரைக் காண வருகிறது.
மென்மையான ஒளிபரவ
எங்கள் நிலப்பரப்பு
அப்போது குளித்து வந்த புதுமையைப் பெறுகிறது.
மெல்ல
ஞாயிறு மேலே ஏறி
எங்கள் பூமியை சூடேற்றத் தொடங்குகிறது
புதிய பருவங்கள் கண்டது எங்கள் பூமி
வித்துக்கள் இடப்பட்டு பயிர் விளைவது எங்கள் பூமி
ஞாயிறு ஒளியில் பச்சையத்தை சமைக்கின்றன தாவரங்கள்
காற்றை இழுத்து
நுரையீரலை நிறைவித்துக் கொண்டு
முழு ஆரோக்கியத்தை உணர்கிறோம் நாங்கள்
பூனைக்குட்டியைப் போல நாங்கள்
நெளிவு சுளிவுகளையும் சந்தோஷத்தையும் கொண்டவர்கள்
மிருகங்கள் எப்படி ஆரோக்கியமாக இருக்கின்றன என்ற
எங்கள் கற்பனையைப் போல
நாங்கள் ஆரோக்கியமாக இருக்க வேண்டும்.

—மகேந்திர விக்ரமவர்ம பல்லவனின் பகவதஜ்ஜுகியம்
சமஸ்கிருத நாடகத்தில் வரும் வாழ்த்துப் பாடல்

தமிழாக்கம்—முத்துசாமி

சப்தர் ஹாஷ்மி

நாடகக் கலை பற்றிய கட்டுரைகளின் தொகுப்பு

நமது சகாப்தத்தின் கலை வடிவம் வீதி நாடகம். மற்ற கலை வடிவங்களோடு பொறுத்திப் பார்க்கையில், இது சமகால மக்களிடம் நேரிடையாகச் சென்று தடைகளைத் தகர்த்து நாடகமாடிக்கும் பார்வையாளனுக்கும் இடையில் உள்ள பிளவை உடைத்தெறியும் மகத்தான மக்கள் இயக்கம் ஆகும்.

இந்த இயக்கத்தின் முன்னோடியாக பலர் கருதப்பட்டாலும் இவ் வடிவத்தை சமூக எழுச்சிக்கான ஸ்தூலமான ஆயுதமாக பயன் படுத்தி அதனாலேயே சமூக அதிகார மய்யத்தினால் படுகொலை செய்யப்பட்ட மக்கள் கலைஞன் சப்தர் ஹாஷ்மி பற்றி அறியாது எவரும் இருக்க முடியாது.

சப்தர் அவ்வப்போது பத்திரிக்கைகளில் எழுதிய ஐந்து கட்டுரை களும் மற்றும் நீண்டதோர் பேட்டியும் தற்பொழுது மொழிபெயர்க் கப்பட்டு சென்னை புக்ஸ் நிறுவனத்தால் நூல் வடிவில் வெளியிடப் பட்டுள்ளது.

அவரது கருத்துக்கள் பற்றிய விமரிசனங்களை இக்கலை வடி வினை கையாள்பவர்கள் தத்தம் அனுபவங்களோடு இணைத்துப் பார்த்து சுய விமரிசனத்தின் அடிப்படையில் செய்ய வேண்டியிருக் கிறது.

இருப்பினும் ஒரு பார்வையாளன் சமூக மாறுதலை விரும்புகிறவன் என்ற நோக்கில் சில அபிப்ராயங்களை பகிர்ந்து கொள்வது சவுகரி யமானதாக உள்ளது.

"நாடகம் என்பது இன்னும் தொழில் ரீதியாக முழுமையாக வடிவமைக்கப் படாத வரை நாடகக் கலை பற்றிய தத்துவ விவாதங்களுக்கு இன்றைய சூழலில் இடமில்லை. மரபுக்கலைகளோடு நாம் என்ன விதத்தில் தொடர்பு கொள்ள வேண்டும் என்பது பற்றி இன்னும் முறையாக விவாதிக்கப்பட வில்லை."

என்ற ஹாஷ்மியின் கூற்றிலிருந்துதான் நாம் தொடங்க வேண்டியுள்ளது.

சப்தரின் நிதரிசன உண்மைகள் தமிழகத்திற்கும் கூட அப்பட்டமாக பொருந்துவதாகத்தான் உள்ளது.

மேடை—நாடகம்—நடிப்பவர்கள்—பார்வையாளன் இவை பற்றிய சமூக பொருளாதார அம்சங்களை உள்ளடக்கிய வரலாற்று ரீதியான பார்வைகள் உருவாகவில்லை என்பதோடு இந்த பார்வைகளின் படிப்பினைகள்தான் அடுத்த கட்ட இயக்கத்திற்கு வழிவகுக்கும் என்பதையும், இந்த வடிவங்களை யார் எதற்காக பயன்படுத்தப்போகிறார்கள் என்பதும் கேள்வியாக எழுகிறது.

மக்கள் ஜனநாயக இயக்கங்களின் வளர்ச்சிப் போக்கில் இந்த பாரம்பரிய கலைகளின் குணாம்சரீதியான மாற்றம் தவிர்க்க முடியாததும் அவசியமானதும் ஆகும்.

பரந்துபட்ட இயக்கங்களின் வேகம், மக்களின் வரலாறு, சமூகம், பரம்பரைக் கதைகள் பற்றிய புதிய பார்வை இவைகளே கலை வடிவங்களை செழுமைப் படுத்தி மாற்றத்தை உருவாக்கும் பணியில் தீவிர பங்காற்ற முடிகிறது.

"வீதி நாடகம் லகுவானது எளிமையானது வீர்யமுள்ளது. அத்தோடு அது ஒடுக்கப்பட்ட மக்களுக்காக தன்னை அர்பணித்துக் கொண்டுள்ளது."

"வீதி நாடகத்தின் அரசியல் தன்மையினால்தான் ஆள்வோரும் சட்டத்தின் காவலர்களும் சந்தேகத்தோடும் வெறுப்போடும் பார்க்கிறார்கள்."

என்று ஹாஷ்மி தமது 'நாடகமாடும் உரிமை' என்ற கட்டுரையில் விரிவாக சொல்கிறார்.

தமிழ் மேடை நாடகங்கள் பல்வேறு நபர்களுக்கு வீர வழிபாடு செய்வதை மட்டுமே குறிக்கோளாக்கிக் கொண்டு உத்திகள், வடிவங்கள், காலகட்டம் போன்ற அம்சங்களை காற்றில் விட்ட சூழ்நிலைக்கு தள்ளப்பட்டிருப்பதை எவருமே ஒதுக்கி விட முடியாது.

ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்பிற்கு வித்திட்டு வேகத்தை துரிதப் படுத்திய பல்வேறு கலை வடிவங்களை எவ்வளவுதான் கொச்சையாக பூரணத்துவமின்றி இருப்பினும் உள்ளடக்கம் கருதி அன்றைய தினம் எவருமே இந்த கலாச்சார பணியை உதாசீனம் செய்ததில்லை.

விடுதலைக்குப்பின் கல்வி, தொழில் ஆகியவற்றில் ஏற்பட்ட மாறுதலின் விளைவாக புதிய ஜாதி உருவான பிறகு கலை வடிவங்களில் மாறுதல் அல்லது நகாசு வேலை செய்தல், பாரம்பரிய கலை வடிவங்களை அப்பட்டமாக மீண்டும் முன்னிலைப் படுத்துவது, இவற்றின் பதிவிரதத் தன்மையை பாதுகாத்திட குரல் கொடுப்பது, பன்னாட்டு நிதி நிறுவனங்கள் மூலம் ஆய்வது, சீர் செய்வது போன்ற நிகழ்ச்சிகள் விடுதலை பெற்ற மூன்றாவது உலக நாடுகள் அனைத்திலும் காணப்படும் ஒரு போக்கு. இதில் நாம் மட்டும் விதிவிலக்கில்லை!

சமூக அநீதியை எதிர்ப்பதில், தோலுரித்து காட்டுவதில் வீதி நாடகத்தின் தீவிர பங்கு பற்றி உணர முடிகிறது.

தமிழ்நாட்டைப் பொறுத்தவரை பார்வையாளனுக்கும் நாடகமாடிக்கும் உள்ள தொடர்பு என்பது மேடையோடு அல்லது அந்நிகழ்ச்சியோடு நின்று விடுகிறது.

இன்னும் ஒரு படி முன்னோக்கினால் தொடர்பு என்பதே இல்லை! எருமைவாகனத்தில் எமன்தெருவில் ஆடி வருகின்ற அபூர்வ செய்திகளைத் தேடுபவர்களால் மாறுதலான வடிவத்தின் மூலம் மக்களை நிகழ் காலத்திலிருந்து கடந்த காலத்திற்குத்தான் அழைத்துச் செல்ல முடியும்.

இது தொடர்பாக புராணங்களுடன் நேருக்கு நேர் என்ற கட்டுரையில் சாவோள மித்ராவின் நாடகத்தை சப்தர் அலசுகிற விஷயம் தீர்க்கமானது.

திரட்டப்பட வேண்டிய மக்களில் பெரும்பாலோர் கல்வியறிவில்லா தவர்கள், பரம்பரை பரம்பரையாக கர்ண பரம்பரை கதைகளை செவிவழியே கேட்டு ஊறிப்போனவர்கள் என்பது க்ண கூடானது.

> "புராண பாத்திரப்படைப்புகளின் சம்பவங்களின் செழுமையினை உன்னதத் தன்மையினை சிதைத்து விடாமல் விமர்சனபூர்வமான அணுகுமுறையை வலு வான ஆயுதமாகப் பயன்படுத்துகையில் கிடுகிடுக்கச் செய்யும் விளைவுகளை உண்டாக்கும் விதத்தில் மனித நேயமுள்ள மதத் தளைகளிலிருந்து விடுபட முடிகிறது"

என்று அவர் கூறும்போது புதிய பரிமாணங்கள் எழுகிறது.

இவற்றை தமிழகத்தில் இடதுசாரி கலைவடிவினர் எப்படி பயன் படுத்தப் போகின்றனர் என்ற கேள்வியும் எழத்தான் செய்கிறது.

இதன் பின்னணியில் ஹாஷ்மியை பார்ப்போம்!

> "பார்வையாளன் சிந்தனையை வசியம் செய்து அவ னுக்கு ஒரு போலியான அனுபவத்தை உண்டு பண்ணு கின்றன. இது எப்படி தெரியுமா? ஒருவனுடைய சட்டைக் காலரைப் பிடித்து தூக்கி எனது கண்ணோட் டத்தை ஒத்துக் கொள் என்று அவன் ஒப்புக்கொள்கிற வரைக்கும் அவனைப் பிடித்து உலுக்குவது போலத் தான்.
>
> பார்வையாளனை வசியம் செய்து உங்களது கருத்தை ஒப்புக்கொள்ள வைப்பதை விட அவன் முன்னால் தர்க்க ரீதியான வாதங்களை முன் வைத்து சூழல் குறித்து சரியான கருத்துக்களை உருவாக்கிக்கொள்ள அவனை அனுமதிக்க வேண்டும்."

வரலாற்று ரீதியான விமர்சனங்களோடு பிரச்சனைகளுக்கான தீர்வை தட்டில் வைத்து தரத்தான் வேண்டும் என்று சிறிது காலத் திற்கு முன் மார்க்சீய கலை விமர்சகர்கள், தத்துவ போதகர்கள் விவாதம் நடத்தி தீர்ப்பளித்த பின்னணியில் ஹாஷ்மியின் இந்தக் கூற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது.

தேடல் என்பதையே உணராதவனுக்கு தேடல் என்பது அவசியம் என்று புரியாதவனுக்கு அவர்கள் மத்தியில் சென்று வடிவ மாயை களைத் தகர்த்து நிகழ் காலம் பற்றிய பிரத்யட்ச அம்சங்களை ஹாஷ்மியால் சொல்ல முடிந்ததால் இடைவெளி அகன்றது.

வெளிவட்டம் நீடித்துத்தான் வருகிறது. இதையும் ஹாஷ்மியே கூறுகிறார்.

> ''நாடகத்தின் மூலம் நாங்கள் சொல்கிற விஷயம் மிகத் தெளிவானது. திட்டவட்டமானது. கம்யூனிஸ்டுகளுக்கு மக்கள் ஓட்டளிக்க வேண்டும் என்று நாங்கள் விரும்பி னோம்.
>
> ஆனால் கம்யூனிஸ்டுகள் எல்லா இடங்களிலும் தோற்றுப் போனார்கள். ஏனெனில் அவர்களுக்கு ஆதரவு தருகிற விதத்தில் அங்கே அடிமட்டத்தில் எந்த வித இயக்கமும் கிடையாது. இளைஞர் அமைப்புகளோ விவசாய சங்கமோ எதுவுமே கிடையாது என்றால் எப்படியிருக்கும்?''

இங்கு ஸ்தாபனத்தின் பலம் அவசியமாகிறது. பரந்து பட்ட ஸ்தாபன பலத்தின் மூலம்தான் உண்மையான நிலைபாட்டைக்கூட கலை வடிவம்மூலம் கொண்டுபோக முடியும் என்பது புரிகிறது.

இவ்வனுபவம் 1977களில் கட்சி அரசியல் நிலைகளைக் கடந்த எல்லா ஞான நிலையில் உள்ள கலை வடிவினருக்கும் ஏற்பட்டது.

ஹாஷ்மி வீதி நாடகங்கள் போஸ்டர் நாடகங்களாக மாறும் அபாயம் பற்றி எச்சரிக்கை செய்யும் அதே நேரத்தில் முழுமையான கலைவடிவமாக மலரச் செய்வதற்கும் வளரச் செய்வதற்கும் சாத்தியக்கூறுகள் பற்றி தன்னம்பிக்கையோடு இருக்கின்றார் என்பதை உணரமுடிகிறது.

ஆயினும் இவ்வடிவம் அரசியல் ஸ்தாபன பலம் இன்றி மக்களை வெற்றி கொள்வது சுலபமில்லை என்பதையும் ஹாஷ்மி சரியாகவே புரிந்து வைத்திருந்தார்.

> ''நாங்கள் எங்களது செயல்களை கலாச்சார புரட்சியின் அடிப்படைகளில் பார்க்கவில்லை. நான் என்ன கருது

கிறேனெனில் கலாச்சாரப் புரட்சியை ஒரு கட்சிதான் நடத்த முடியும்.

கலைக்குழுக்களால் நடத்த முடியாது. கலைக்குழுக்கள் அதன் ஒரு பகுதியாக வேண்டுமானால் இருக்கலாம்.''

''மக்கள் ஜனநாயகப் புரட்சி நிறைவேறிய பிறகு கலாச்சார நிறுவனத்தின் உண்மையான வேலைகள் துவங்கும். புதிய அமைப்பின்பால் சிந்தனையோட்டத்தை உணர்வெழுச்சியை உயர்த்தவேண்டி பணிகளைத் துவங்க வேண்டி வரும்''

என்று திட்டவட்டமாக வரையறை செய்த சப்தர் ஹாஷ்மி விஞ்ஞான வளர்ச்சியையொட்டி கலை வடிவங்களின் மாறுதலுக்கேற்ப தன்னை தயார் படுத்திக்கொள்ளும் சிந்தனையில் இருந்திருக்கின்றார் என்பது நம்மிடையே பல கேள்விகளைத் தூண்டுகிறது!

கலை வடிவம் அதில் ஸ்தாபனத்தின் பங்கு போன்றவற்றை ஹாஷ்மி புரிந்திருந்தபோதிலும் ஸ்தாபனத்தின் பலவீனம் அல்லது அஜாக்கிரதத்தன்மை காரணமாகவே குறிவைக்கப்பட்டார் என்பது அதிர்வான விஷயம்.

இதனால்தான் என்னவோ கடந்த காலங்களில் இல்லாத வகையில் ஹாஷ்மி என்கிற போராளிக் கலைஞனுக்கு வீரவழிபாடு நடைபெறுகின்றதோ என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது.

இறுதியாக புத்தகத் தயாரிப்பு குறித்து—சப்தர் ஹாஷ்மியை புரிந்துகொள்ளும் முயற்சிக்கு நம்மை நகர்த்தியிருக்கும் அளவிற்கு இந்நூல் உதவியபோதிலும் அச்சுப்பிழைகள், கோர்வையற்ற வாக்கிய அமைப்புகளைக் கொண்ட மொழிபெயர்ப்பு ஆகியவை ஹாஷ்மி மொழியில் கூறப் போனால் ஒரு போஸ்டர் தயாரிப்பாகத்தான் உள்ளது என்பதையும் சொல்லித்தான் தீரவேண்டும்!

—ராமச்சந்திர வைத்தியநாத்

வெளியீடு : சென்னை புக்ஸ்,
6 தாயார் சாகிப் 2வது சந்து,
சென்னை-600 002.

விலை : ரூ. 22.00

அறிமுகம்

ஜோகுமாரசாமி

கி. அ. சச்சிதானந்தம்

தற்காலத்திய தமிழ் நாடகம், மற்றைய இலக்கியத்துறைகளைப் போல் வளரவில்லை என்ற கருத்து மறுக்கப்படக்கூடியது அல்ல. கன்னடம், இந்தி, மராட்டி, வங்க மொழிகளில் தற்காலத்திய நாடகம் வளர்ந்திருக்கிறது. தமிழ் நாடகத்தை வளரமுடியாதபடி செயல்படும் காரணிகள்தான் எவையெவை? நாடகம் வளருவதற்கு வேண்டிய சூழல் இல்லையா? 'அறிமுகம்' என்ற பகுதியின் எல்லைக்கு அப்பால் உள்ளதால் விரிவாக ஆராயப்படவில்லை. வளரவில்லை என்பது உண்மை.

தற்காலத்திய நாடகத்தில் மிக முக்கியமான குண மாற்றம் நிகழ்ந்திருப்பது அறியப்பட வேண்டியது. நாடக நிகழ்வு கலைஞர் பலரின் கூட்டு முயற்சியாக இருந்தபோதிலும் தற்காலத்தில் இயக்குநரின் கலாபடைப்பாகவே கருதப்படுகிறது. இன்றைய நாடகம் இயக்குநரின் கலாவாற்றலைச் சார்ந்திருப்பதே. எழுத்து வடிவில் நாடகத்தை படித்துவிட்டு அதை மதிப்பீடு செய்ய முடியாது. அதற்கு உடலும் உயிரும் கொடுப்பவன் இயக்குனனே ஆவான். அவனின் கலாகற்பனையின் வார்ப்படத்தில்தான் நாடகத்தில் பங்கேற்கும் கலைஞர்கள் நிர்மாணிக்கப்படுகிறார்கள். நவீன நாடகத்தின் உயிர்மையம் இயக்குனன்.

பொதுவாக நாடகத்தை இருபெரும் பிரிவுகளாக வகுக்கலாம். ஒரு பிரிவு மனிதனின் இருத்தலைப் பற்றியது. அவனை மாறும்

தன்மை கொண்ட சமூகப் பரிமாணங்களில் காட்டாமல்—அவற்றிற்கு எதிராக அல்லது அப்பால் காட்டுவது. மற்றொரு பிரிவு அவனை சமூகப் பரிமாணங்களிலேயே நிறுத்திவிடுவது. சமூக மதிப்பீடுகளுக்கு ஏறும் முகமும் இறங்கும் முகமும் உண்டு! சமூகப் பிரச்சனைகள் தீவிரத் தன்மை இழக்கக் கூடியவை! நீர்த்துப் போகக் கூடியவை! மறைந்தும் போகக் கூடியவை. இவைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவைகளின் கதியும் அவைகளை ஒட்டியதே ஆகும். இவற்றில் எது உயர்ந்தது எது தாழ்ந்தது என்பது அல்ல உண்மையான பிரச்சனை. எந்த நாடகம் மனிதனை கலா பூர்வமாக அவன் தன்னைத்தானே காலாதீதியான பரிமாணத்தில் கொண்டு நிறுத்தி அகண்டகார உணர்ச்சிக்குள் உட்படுத்துகிறதோ அதுதான் உயர்ந்த நாடகம் எனக் கருதப்படுகிறது. இங்கு நாடகம் என்றால் அதன் எழுத்து வடிவத்தில் மட்டுமல்லாமல்—நிகழ்வு நிலையில் எனப் பொருள் கொள்ளவேண்டும்.

கன்னட மொழியின் தற்காலத்திய நாடகவாசிரியர்களில் மூவர்கள் —கிரீஷ் கர்னாட், சந்திரசேகர கம்பார், லங்கேஷ்—முக்கியமானவர்கள் எனக் கருதப்படுகிறார்கள். கர்னாட் நாடகமான 'துக்ளக்' ஜெயலக்ஷ்மியால் தமிழாக்கப்பட்டு 'க்ரியா'வால் வெளியிடப்பட்டு உள்ளது. கம்பாரின் நாடகமான 'ஜோகுமாரசாமி' தமிழாக்கப் பட்டு 'அபிநயா'வால் வெளியிடப்பட்டுள்ளது. கம்பார் தன் நாடகங்களுக்கு நாட்டுப்புற மரபு கலா வடிவங்களையே கையாள்கிறார். இந்நாடகமான ஜோகுமாரசாமி தெருக்கூத்து வகையைச் சார்ந்தது. இன்றும் வடக்கு தெற்கு கர்நாடகப் பகுதிகளில் ஜோகுமாரசாமி கூத்தாக நடத்தப்படுகிறது. இக்கூத்தின் நாடக மொழி பேச்சு வழக்காகும். இது வெறும் கூத்தாக அல்லாமல் கிராமச் சடங்காக நடத்தப்படுவது. இதனை கம்பார் அப்படியே எடுத்துக் கொள்ளாமல் அதற்குத் தற்காலத் தன்மை ஏற்றி இருப்பதுதான் அவரின் கலாவெற்றியாகும். இந் நாடகத்தின் புகழிற்கும், மதிப்பிற்கும் உரியவர் அதனை இயக்கிய பி. வி. காரந்த் ஆவார். ஜோகுமாரசாமி முழுக்க முழுக்க நவீன நாடகம் அதாவது முன்பு கூறப்பட்ட இயக்குனரின் படைப்பு என்ற பொருளில். பொதுவாக தற்காலத்திய இந்திய நாடகவாசிரியனுக்கு கலாபூர்வமாகத் தீர்க்கப்பட வேண்டிய பிரச்சனை பூதாகரமாக முன் நிற்கிறது. இந்தியாவில் நீண்ட நெடுங்காலமாக பரம்பரையாக வரும் மரபு கலைகளின் வடிவமும் அவற்றின் கருப்பொருள்களும் பிரிக்க முடியாதபடி வார்க்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றை உட்கிரகித்துக் கொள்ளும் பிரக்ஞையும் உள்ளுணர்வாகவே மரபாகவே

வந்துள்ளது. இதில் எவ்வளவு கலாரசனை உள்ளது என்பதை அறுதியிட்டு சொல்லவும் முடியாது. நாடக ஆசிரியன் மரபுக் கலையின் வடிவத்தை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு தற்காலம் சார்ந்த கருப்பொருளை புகுத்த முடியுமா என்பதுதான் பிரச்சனை. அல்லது அவற்றை முற்றிலும் உதறிவிட்டு முழுக்க முழுக்க படைக்க முடியுமா என்பதுதான்.

'ஜோகுமாரசாமி'—கர்நாடக நாட்டுப்புற மக்கள் வழிபடும் சிறு தெய்வங்களில் ஒன்றாவான். (நம்ம ஊர் கருப்புச்சாமி போல் குணமளவில் அல்ல) பெண்களை நாடுபவன், மலடிகளுக்கு பிள்ளைப்பேறு அளிப்பவன். நாடகத்தில் இச்சிறு தெய்வம் நடிக்கப் படவில்லை; அவன் நடத்தைகள் பேசப்படுகின்றன. அவ்வளவு தான். இந்நாடகத்தின் முக்கியமான பாத்திரம் கௌடன். இவன் நபும்சகன். ஆனால் பரத்தைகளின் பெண்கள் பூப்பெய்ததும், முதன் முதலாக கௌடன் தான் புணர்வதாகவும், பிறக்கும் குழந்தைகள் எல்லாம் தன் வித்திலிருந்தே வந்ததாகவும் கதையைப் பரப்புகிறான். வட்டிமேல் வட்டி வசூலித்து ஊராரின் நிலபுலங்களை தனதாக்கிக் கொள்கிறான், அடியாட்கள் மூலம். அவனுடைய மனைவி கௌடத்தி மணமாகி பத்தாண்டுகளாகியும் பிள்ளைப்பேறு இல்லாமல் தவிக்கிறாள். கௌடனால் பாதிக்கப் பட்டவர்களில் பாசண்ணன் ஒருவன். இவன் நிலத்தையும் கௌடன் பிடுங்கப் பார்க்கிறான். இவன் கிராமப் பெண்கள் அத்தனை பேர்களிடம் உடலுறவு கொண்டிருப்பவன். சந்தர்ப்ப சூழலால் கௌடத்தியும் இவனுடன் உடலுறவு கொண்டு கருவுறு கிறாள். இவனை, கௌடனும் கணவன்மார்களும் படையென திரண்டு கொல்ல வரும்போது கௌடத்தி காப்பாற்ற முயற்சிக் கிறாள். ஆனால் பாசண்ணனோ உதவியை மறுத்துவிட்டு கொலைக்கு தெரிந்தே உள்ளாகிறான். ஆனாலும் அவன் சாக வில்லை. கௌடத்தியின் கர்ப்பப் பைக்குள் உயிர் பிழைக்கிறான்.

இந்நாடகம் பல கேள்விகளை படிப்பவனின்/பார்ப்பவனின் மனதில் எழச் செய்கிறது. எது எது எவற்றின் குறியீடு? இது வெறும் பிரச்சார நாடகமா? அல்லது காலந்தோறும் வரும் மனித பண்பு களின் மதிப்பீடுகளை விமர்சனத்திற்கு உட்படுத்துகிறதா? சுரண்டும் வர்க்கம், அதன் போக்குகளைச் சாடுகிறதா? ஆதலால் சமூகப் பிரக்ஞை நாடகமா? கௌடனைத் தவிர, மற்றுமுள்ள பாத்திரங்கள் ஒவ்வொருவரும் ஒரே சமயத்தில் முகங்கள் பல வற்றைக் கொண்டு இருக்கிறார்கள். அல்லது மாற்றிக் கொண்டார்

களா? இதை எப்படி புரிந்து, கலாபூர்வமாக எதிர்ப்படுவது? இதில் தான் நாடகமே இருக்கிறது. எப்படி ரசிப்பது என்று கூறமாட்டேன். ஏனெனில் ரசனை தன் இறுதி கட்டத்தில் அறிவின் தர்க்கத்தைத் தவிர்த்து விடுவது.

இந்நாடகத்தின் 'மொழிப்பெயர்ப்பு குறிப்பில்' எல். எஸ். சேஷகிரி ராவ் எழுதிய திறனாய்வைக் கொடுத்திருக்கிறார். அதில் நாடகத்தைப் பற்றி ஆழமாகப் பார்த்திருக்கிறார்.

தமிழ் நாடகம் 'ஜோகுமாரசாமி'யால் பாதிக்கப்படுவது நல்லதிற்கே அறிகுறியாகும். அண்மையில் கம்பார் இரு முக்கியமான நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். 'சங்கியாபால்யா', 'சிரிசம்பிக்கே' இரண்டுமே தமிழில் உடனடியாக வரவேண்டியவை.

'ஜோகுமாரசாமி'

வெளியீடு : அபிநயா
88/5, கெங்குரெட்டிதெரு, எழும்பூர்,
சென்னை 60 0008.

விலை : ரூ. 12.00

1989 செப்டம்பர் 3—17 நேரு நூற்றாண்டு விழாவையொட்டி டெல்லியில் நடந்த அகில இந்திய நாடக விழாவில் மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்கள் :

நாடகம்	மொழி	ஆசிரியர்	இயக்குனர்
Kallol	வங்காளம்	உத்பல்தத்	உத்பல்தத்
Jokumarasamy	கன்னடம்	சந்திரசேகர கம்பார்	சந்திரசேகர கம்பார்
Guninea Pig	ஹிந்தி	மோஹித் சட்டபாத்யாய்	ர்ஜீந்தர் நாத்
Nabanna	வங்காளம்	பிஜோன் பட்டாச்சார்ய	குமார் ராய்
Urubangam	சமஸ்கிருதம்	பாசன்	கே. என். பணிக்கர்
Adhe Adhure	ஹிந்தி	மோகன் ராகேஷ்	ஷ்யாமானந்த்ஜலன்
Hayavadana	கன்னடம்	கிரீஷ் கர்னாட்	பி. வீ. காரந்த்
Andha Yug	ஹிந்தி	தர்மவீர் பாரதி	சத்யதேவ் துபே
Uddhwasta Dharmasala	மராத்தி	ஜி. பி. தேஷ்பாண்டே	ஸ்ரீராம் லாகூ
Suno Janmejaya	ஹிந்தி	அத்ய ரெங்காசார்ய	பி. எம். ஷா
Chakravyuha	மணிபுரி	ரதன் தியாம்	ரதன் தியாம்
Ghashiram Kotwal	மராத்தி	விஜய் தெண்டுல்கர்	ஜப்பார் படேல்
Kumarni Agashi	குஜராத்தி	மது ரியீ	பிரவீண் ஜோஷி சரிதா ஜோஷி
Wada Chirebandi	மராத்தி	மஹேஷ் எல்குஞ்ச்வார்	விஜயா மெஹ்தா
Agra Bazar	உர்து	ஹபீப் தன்வீர்	ஹபீப் தன்வீர்

நாடக வடிவம்: கலை அனுபவமும் மக்கள் பங்கேற்பும்:

எஸ். ஆல்பர்ட்

நாடகத்தைக் காட்டிலும் மனித வாழ்க்கைக்கு நெருக்கமான கலை வேறென்ன இருக்க முடியும்? நாடகத்துக்கும் வாழ்க்கைக்கும் உள்ள அந்நியோன்னியமான உறவை யோசித்துப் பார்க்கும்போது வியப்பாகத்தானிருக்கிறது. நாடக மேதை ஷேக்ஸ்பியர் இந்த நெருக்கத்தை ஆழ்ந்து உணர்ந்த நிலையில்தான், 'உலகமே ஒரு நாடக மேடை அதில் நாம் அனைவரும் நடிகர்கள்' என்று குறிப்பிட்டு வாழ்க்கையில் பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை நிகழும் பருவங்கள் யாவையும் ஒரு நாடகத்தின் தொடரும் அங்கங்களாக கற்பனை செய்கிறார். உலகில் மானிட வாழ்க்கையை ஒரு கூத்தாகவும், கடவுளை கூத்தாட்டும் சூத்திரதாரியாகவும் கருதிப் பேசுவது இந்திய மரபில் மதவாதிகளுக்கு மிகவும் உவப்பான விஷயமாகவே இருந்து வந்திருக்கிறது.

சிறுவர்களாக இருக்கும் போது பிற்கால வாழ்க்கைக்கு தங்களைத் தயாரித்து கொள்வது போல் திருமணம் செய்து மணல் வீடு கட்டி குடும்பம் நடத்துவதாக விளையாடுவது எல்லா கலாச்சாரங்களிலும் இயல்பாகவே நிகழ்ந்து வருகிறது. சிறுவர்கள் தங்களுக்குள் அம்மா, அப்பா, பிள்ளைகள் என்று பல்வேறு பாத்திரங்களை ஏற்றுக் கொண்டு, ஒத்திகையின்றி, ஒரு வகையில் அப்போதே நிகழ்த்தப் பெறும் improvised theatre அல்லது happening என்று சொல்லத்தகும் நிகழ்வு நாடகம் போல் இந்த விளையாட்டை விளையாடுவதைப் பார்க்கிறோம். அந்தச் சிறுவர்களின் பிற்கால வாழ்வில் அவர்கள் முன்னர் விளையாடிய விளையாட்டு வாழ்க்கை

வாழப்படும்போதுதான் அது வினையாக மாறுகிறது. பிரச்சனை யாக தோன்றுகின்றன. பழைய விளையாட்டில் உள்ள கள்ள மின்மை இழக்கப்பட்டு அத்துடன் கூடிய இன்பமும் தொலைந்து போகிறது.

வாழ்க்கையை பிரதிபலித்து விளையாட்டு உருவாகிறது. அந்த விளையாட்டு பின்வரும் வாழ்க்கைக்கு ஒத்திகையாகிறது. விளை யாட்டுக்கள் அனைத்தும் வாழ்க்கையில் இருந்து தோன்றுபவை தான். விளையாட்டு விதிகளையும் விளையாட்டு உணர்வையும் மதித்து விளையாடும் போது அது இனிமையான அனுபவம்.

விளையாட்டைப் போலத்தான் நாடகமும், சொல்லப்போனால் நாட கமும் ஒரு விளையாட்டுதான். நாடகம் அழகியல் அடிப்படையில் செம்மைப் படுத்தப்பட்ட ஒரு விளையாட்டு. வாழ்விலிருந்து விளை யாட்டு பெறப்பட்டது போல் நாடகமும் பெறப்படுகிறது. விளை யாட்டு வாழ்க்கைக்கு சிறுவர்களை தயாரிப்பது போல் நாடகமும் மனிதர்களை வாழ்க்கைக்குத் தயாரிக்க வேண்டும். சிறுவர்களின் விளையாட்டு யதேச்சையாக நிகழ்வது. அதற்கு பயிற்சியோ ஒத்திகையோ கிடையாது. பெரியவர்களின் விளையாட்டு நாடக மும் பயிற்சியும் ஒத்திகையும் இன்றி திருப்திகரமாக நடக்க முடியாது.

விளையாட்டுக்கும் நாடகத்துக்கும் உள்ள இந்த தொடர்பினால் தான் 'நாடகம் ஆடுவது' என்றும் நாடகம் நடப்பதாக இருந்தால் 'ஆட்டம் எப்போது' என்பது போன்ற வழக்கும் இருக்கிறது. ஆங் கிலத்திலும் நாடகத்தை play என்று அழைக்கிறோம்.

சிறுவர்கள் ஆடும் விளையாட்டிலிருந்து நாடகம் கற்றுக் கொள்ள வேண்டிய சில அடிப்படையான நல்ல விஷயங்கள் உண்டு;

1. விளையாடுகிறவர்கள் ஒருவரை ஒருவர் நேசிக்கிறவர்களாக வும், விளையாட்டு விதிகளை மதிப்பவர்களாகவும் இருக்க வேண் டும். விதிகள் தவறி மீறிப்பட்டால் அன்புடன் கண்டனமும், கண்ட னத்தை ஏற்றுத் திருத்திக் கொள்ளும் மனோபாவமும், விதிமீறல் கள் வரவேற்கத்தக்க புதிய விதிகளை உருவாக்குமானால் அவற்றை ஏற்றுக் கொள்ளும் பக்குவமும் வேண்டும்.

2. சிறுவர்கள் விளையாட்டில் விளையாடுகிறவர்கள் என்றும் பார் வையாளர்கள் என்றும் பிரிவு அநேகமாக இருப்பதில்லை. விளை

யாட்டில் கலந்து கொள்ள இயலாமல் ஒரு குழந்தை இருக்கு மானால் அதையும் 'ஒப்புக்குச் சப்பாணி' என்று வழுவமைதியாக சேர்த்துக் கொண்டு பக்கத்தில் வைத்துக் கொள்வார்கள். அந்தக் குழந்தையும் உள்ளத்தளவில் விளையாட்டில் முழுமையாகப் பங்கு பெறும். பின்னர் இயலும்போது தானும் விளையாட்டில் கலந்து கொள்ளத் தயாரித்துக் கொள்ளும்.

நாடகக்காரர்களுக்கும் பார்வையாளருக்கும் இடையே உள்ள வெளியை அகற்றுவதுதானே நோக்கம். கொஞ்சம் கொஞ்சமாக இந்த நாடகத்துக்குள் நம் சமூகம் முழுவதையும் இழுத்துக் கொள் வதுதான் இறுதிக் குறிக்கோள்.

3. சிறுவர்கள் விளையாட்டில் ஒரு ஜனநாயக உணர்வையும் கூட்டுச் செயல்பாட்டையும் பார்க்கமுடியும்—பெரும்பாலும், தகுதியுள்ள சிறுவன் தலைமை ஏற்பதையும் அவன் பிறர் உணர்வுகளை மதித்து எல்லாரையும்—ஒப்புக்குச் சப்பாணி உள்பட—சந்தோஷப்படுத்து வதில் கவனமாயிருப்பதையும் பார்க்கலாம். பிறர் தவறுகளை அவன் அன்புடன் கடிந்து கொண்டு திருத்துவதையும், தனக்கு கிடைக்கும் வாய்ப்புகளை பிறருக்கு பெருந்தன்மையுடன் விட்டுக் கொடுப்பதும் உண்டு, தெரியாதவர்களுக்கு அக்கறையோடு கற்றுத் தருவான்.

அடிப்படையில் மனித உறவுகள் சரியாக ஆரோக்கியமாக சுதந்திர மானவையாக அமைய வேண்டும். அப்போதுதான் அது விளை யாட்டாயினும், நாடகமாயினும், வாழ்க்கையாயினும் எல்லார்க்கும் இன்பமும் நன்மையும் விளைவிப்பதாக நிகழும் என்னும் ஓர் உண்மையே மீண்டும் மீண்டும் நாம் சந்திப்பது.

இன்னொரு கோணத்தில் யோசிக்க, மனிதவாழ்க்கைக்கு நாடகமே நெருக்கமிக்க கலையாவது எவ்வாறெனத் தெளிவாகிறது. மனிதர் களால் மனித வாழ்க்கை கண்முன்னே இங்கே இப்போது நிகழ்த்தப் பெறுவது நாடகக்கலையில் போல் வெறெதிலும் இல்லை. நாடகக் கலையில் காண்பது போல் மனிதத் தொடர்பு வேறு கலை எதிலும் இல்லை.

வீட்டிலோ வெளியிலோ சாதாரணமாக நிகழ்வதை நாம் பார்வை யாளர் என்ற பிரக்ஞையுடன் பார்க்கிற நிலையில் நாம் காணும் அந்த வாழ்க்கை நிகழ்ச்சி ஒரு நாடகமாக தெரிகிறது. நாம் இருக்

கிற தளத்தில் இருந்து சற்று உயர்வான தளத்தில் உதாரணமாக ஒரு மொட்டைமாடியில் நிகழும் வாழ்க்கை காட்சி மேடைக்காட்சியாகிறது. ஒரு ஜன்னலுக்கு அப்பால் நிகழ்வது ப்ராசீனிய தியேட்டரில் பார்க்கும் நாடகமாக நம்மைக் கவர்கிறது, நாம் 'பார்வையாளர்' பாத்திரம் ஏற்கும் போது. இவ்வாறு நாம் 'பார்க்கும்' வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளில் இடம்பெறும் மனிதர்களே நடிகர்களாக தோற்றம் பெறுகின்றனர்.

வாழ்க்கைக்கும் நாடகத்துக்கும் உள்ள இந்த நெருக்கம் நாடக வரலாறு நெடுகிலும் மனித வாழ்க்கையை வளப்படுத்துவதற்கும் மேம்படுத்துவதற்கும் நாடகக்கலைக்கும் உள்ள நெருங்கிய தொடர்பு இடைவிடாமல் உணரப்பட்டு வந்திருக்கிறது. ஆனால் வாழ்க்கையைப் புரிந்து கொள்ளுவதிலும், வாழ்வை வளமாக்குவது எது என்ற காரணத்தை இனம் காணுவதிலும் சமூக சிந்தனையின் வரலாற்றுப் போக்கில் மாறுபாடுகள் நேர்ந்துவந்திருக்கிறது. வாழ்க்கைத் தத்துவம் மாற்றமடைந்து வந்திருக்கிறது. இம்மாறுபட்ட தத்துவ கண்ணோட்டங்களின் அடிப்படையில் அவ்வக்கால நாடகங்கள் வாழ்க்கையைப் பிரதிபலித்தும் வழிகாட்டியும் வந்திருப்பதையும் அறிய வருகிறோம்.

பலிகளாலும் உயிர்வளச் சடங்குகளாலும் (Sacrifices and fertility rites) வாழ்க்கை மேப்படுகிறது என்று மனிதன் நம்பிய ஆரம்ப சமயகாலங்களில் இத்தகைய பலிகளும் சடங்குகளுமே நாடகப் பொருள். கடவுள் நம்பிக்கை வளர்ந்து சமயங்களால் வரையறைப்பட்டு புராணங்கள் தோன்றியபோது புராணங்களே நாடகப் பொருள். புராண நிகழ்ச்சிகளை கேட்பதும் நாடகமாக பார்ப்பதும் வாழ்வைச் சேமமுறச் செய்யும் என்று அப்போது நம்பிய காரணத்தால். அதன்பின் கடவுளரால் ஆசீர்வதிக்கப்பட்ட அரசர்கள் மற்றும் குருக்களின் வாழ்வே சமூகத்தின் வாழ்வில் இன்பதுன்பங்களுக்கு காரணம் என்று நம்பியபோது அவர்களின் வாழ்க்கையை நாடகம் சித்தரித்தது. 'மன்னனுக்குற்றது மக்களுக்காகும்' என்றும் எல்லாவற்றுக்கும் மேலே மாற்ற முடியாத கடவுளின் விதிசெல்லும் என்றும் நம்பிய காலம். கிரேக்க நாடகாசிரியன் சஃபோகிளிஸ் எழுதிய 'ஈடிப்பஸ் மன்னன்' என்னும் பிரபல நாடகத்தில் இதை தெளிவாகக் காணலாம்.

கடவுள் விதிப்படி ஈடிப்பஸ் மன்னன் தந்தையைக் கொன்று தாயை மணம் புரிந்து பிள்ளைகளும் பெற்றுக் கொண்ட நிலையில் மன்னன்

அவன் செய்த இந்த மாபாவத்தின் விளைவாக நாடே பாலைவன மாகிவிடுகிறது. இத்தனைக்கும் அவன் தான் செய்த பாவத்தை செய்யும் போது அறிந்ததில்லை, அவனைப் பொறுத்தவரை அவன் மாசற்றவன்தான். எனினும் நாடும் சமூகமும் தண்டனையை அனு பவிக்க விதியாகி விடுகிறது. ஆனால் அவன் அந்த பாவத்தை உணர்ந்தவுடன் துயரம் தாளமுடியாமல் தன் கண்களைக் குருடாக் கிக் கொள்கிறான். அவனுக்கு முன் விஷயத்தைப் புரிந்து கொண்ட அவனது தாயும் மனைவியுமான ஜொக்காஸ்டா நான்று கொண்டு சாகிறாள். ஆனால் இங்கு குறிப்பிடத்தக்க விஷயம், 'ஈடிப்பஸ் மன்னன்' என்னும் சோக நாடகத்தின் அனுபவத்தைப் பார்க்கும் போது நாடகமும் வாழ்வும் சமயச்சார்பிலிருந்து படிப்படியாக விலகி வருவது தெளிவாகிறது. ஏனென்றால், நாடகத்தில் முழுகவனமும் ஈடிப்பஸ் என்னும் மனிதன் தான் அறியாது செய்த பாவத்திற்காக இத்தனை பெரிய சோகத்தில், அழிவில், அவன் வாழ்வு முடியவேண் டுமா என்ற அனுதாபத்தில் பார்வையாளன் மனம் தங்குகிறது. இந்த விதியை மனிதனால் ஏற்றுக்கொள்வது சாத்தியமில்லை என்று உணரக்கிடைக்கிறது. கடவுள் பயம் என்பதில் ஊன்றியி ருந்த மனித கவனம் மனிதன் மீது அனுதாபமாக மாறுகிறது.

சஃபோக்ளிஸ் எழுதிய இன்னொரு நாடகத்தில் இன்னும் சுவாரசிய மான இன்னும் நாம் சந்திக்கிற சமூகப்பிரச்னையையே அன்ட்டி கொனே என்னும் பெண் தன் வாழ்வில் எதிர்கொள்வதைக் காட்டு கிறார். அவள் தன் இறந்த சகோதரனின் சடலத்துக்கு ஈமச்சடங்கு கள் செய்யும் உரிமையை அரசனின் சட்டம் மறுக்கிறது. மனித உரி மைக்கு எதிரான சட்டத்தை எதிர்க்கிறாள். அரசனின் சட்டத்தால் தண்டனைபெற்று தற்கொலை செய்துகொள்கிறாள்.

இதைவிட மிகமிகப் புரட்சிகரமாக இன்னும்கூட நாம் கற்பனை செய்து பார்க்கவும் தயங்கும் ஒரு சமூக நிகழ்வை சித்தரிக்கிறார் கிரேக்க நாடகாசிரியர் அரிஸ்டோஃபேனிஸ். 'லிசிஸ்ட்ராட்டா' என்னும் அவரது நகைச்சுவை நாடகத்தில் ஏதென்ஸ் நகரப் பெண்கள் யாவரும் கூடிப்பேசி லிசிஸ்ட்ராட்டாவின் தலைமையில் போரிலிருந்து திரும்பும் தங்கள் கணவன்மார்களை எதிர்த்துப் போர்க்கொடி பிடிக்கிறார்கள். தங்கள் வீட்டில் அவர்களுக்கு அனுமதி மறுக்கிறார்கள். காரணம், ஒரு ஜனநாயக நாட்டில் குடிமக்களில் பாதி எண்ணிக்கை இருக்கும் பெண்களின் அனுமதி யின்றி, ஆண்களே முடிவெடுத்து போருக்கு எப்படிப் போகலாம் என்பதே அவர்களது கேள்வி. எவ்வளவு ஆழ்ந்த அரசியல் கேள்வி

பாருங்கள். அணுயுத்த சூழ்நிலையில், மனித இனம் சாகாமல் செத்துக் கொண்டிருக்கும் இன்றைய உலகில், உலக சமூகம் தங்கள் சிறுபான்மை ஆட்சியாளரை எதிர்த்து எழுப்ப இயலாமல் போகும் கேள்வியை ஏதென்ஸ் நகரப் பெண்கள் எழுப்புவதாக கற்பனை செய்து பார்க்கிறார் நகைச்சுவை நாடகாசிரியர் அரிஸ்டோஃபேனிஸ்.

இந்த இடத்தில் நாம் கவனம் கொள்ளவேண்டிய இன்னொரு செய்தி, இருக்கின்ற சமூகத்தை, உலகைச் சித்தரிப்பதுடன் நின்று விடாமல் சமூகம் எப்படி இருக்கவேண்டும் என்ற விழிப்புணர்வை யும் லட்சியத்தையும் நாடகங்கள்—நல்ல நாடகங்கள்—தொலை நோக்குடன் தந்து வந்திருக்கின்றன என்பது.

நிலப்பிரபுத்துவ சமூகத்தில் மன்னர்களையும் சுற்றியுள்ள பிரபுக் களையும் சித்தரித்துவந்த நாடகங்களில் உதாரணமாக ஷேக்ஸ்பி யர் நாடகங்களில் கூட மக்கள் சார்பில் கேள்விகள் வைக்கப்படு கின்றன. எடுத்துக்காட்டாக ஐரோப்பிய இனத்தால் தொடர்ந்து துயரத்துக்குள்ளாகி வந்திருக்கும் யூத இனத்தின் சார்பில் ஷைலக் தீரமாக வாதிடுவதை 'வெனிஸ் நகர வாணிபன்' என்னும் நாடகத் தில் சந்திக்கிறோம். பார்வையாளரின் அனுதாபம் அன்டோ னியோ என்னும் இத்தாலிய செல்வந்தன்மீதா அல்லது யூதன் ஷைலக் மீதா? ஷைலக்கின் வாதமே அதிர்ச்சிதரும் நியாயமான கேள்வியை ஐரோப்பிய பார்வையாளர்கள் முன் வைக்கிறது. மனச் சாட்சி உள்ள எந்த ஐரோப்பியனும் 'வெனிஸ் நகர வாணிபன்' நாடகத்தைப் பார்த்துக் கொண்டு தன் இருக்கையில் நிம்மதியாக அமர்ந்திருக்க முடியாது.

பதினேழு பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுகளில் மேட்டுக்குடி மக்களின் சுகபோக வாழ்க்கையும் அதன்பின் கவனத்துக்கு வந்த நடுத்தர மக்கள் வாழ்க்கையும் நாடகமாகிறது. அடுத்து, 1917 ரஷ்யப் புரட்சிக்குப் பின் வாழ்க்கையை மையமாக சித்தரிக்கும் நாடகங்கள் பிறந்தன. சக்தி வாய்ந்த சமூக விமர்சன நாடகங்களைத் தந்தவர் பெர்னார்ட் ஷா. அவருக்குமுன் நார்வே நாட்டு நாடகாசிரியர் ஆழ்ந்த சமூகப் பிரச்சனைகளை தம் யதார்த்த நாடகங்களில் எழுப்பினார் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில். உதாரண மாக 'பொம்மை வீடு' என்னும் நாடகத்தில் பெண் விடுதலை 'சமூக விரோதி' என்னும் நாடகத்தில் சுற்றுப்புறச் சூழல்கேடு போன்ற பிரச்சனைகளை ஆழ்ந்து ஆய்ந்து மனித சமூகம் உண்மை

யைச் சந்திக்க வேண்டும் என்று நெருக்குகிறார் ஹென்ரிக் இப்சன்.

மனித வாழ்வு பற்றிய தத்துவ நோக்கும் யதார்த்தத்தை நோக்கித் திரும்புவதை நாடக வரலாற்றிலிருந்தே அறிந்துகொள்ளக் கிடைக்கிறது. ஆஸ்திரிய நாடக ஆசிரியர் ஆயஸ்ட் ஸிட்ரிண்ட்பர்க் இயற்கையியல் (Naturalism) கண்ணோட்டத்திலும் அடுத்து இப்சன், அந்தோன் சேகவ் போன்ற நாடகாசிரியர்கள் யதார்த்த (Realism) கண்ணோட்டத்திலும் நாடகங்கள் தருகிறார்கள். மாக்சிம் கார்க்கியின் 'அடிமட்ட ஆழங்கள்' என்னும் நாடகம் நவ யதார்த்தம் வகை (Neo-realism) என்று சொல்லப்படும். இவ்வகை நாடகம் கீழ்மட்ட வறிய மக்களின் அவல வாழ்வை நெருடுகிறவாறு எடுத்துக் காட்டுகிறது. அவருக்குப் பின் அமெரிக்க நாடகாசிரியர்கள் யூஜீன் ஒநீல், அர்னால்ட் வெஸ்கர், பிரிட்டிஷ் நாடகாசிரியர் ஜான் ஆஸ்பார்ன் போன்றவர்கள் இந்த வகை நாடகத்தில் சிறப்பாகச் செய்தவர்கள். அழகான வரவேற்பறை போன்ற காட்சி அமைப்புகளை காட்டிக்கொண்டிருந்த அரங்கங்கள், கார்க்கியின் நாடகத்துக்குப்பின், அலங்கோலமாக அழுக்கு பிடித்த ஒண்டுக் குடித்தன அறையையும் இருண்ட கப்பல் அடித் தளத்தையும் யதார்த்தமான காட்சியாக அளிக்கத் தொடங்கின.

புற உலக யதார்த்தத்தை மிக நெருக்கமாக சிறிய சிறிய அம்சங்களையும்கூட அணுகி கவனித்து உள்ளது உள்ளபடியே நாடகத்தில் பிரதிபலிப்பது என்பது இரண்டு காரணங்களால் கேள்விக்குள்ளாகியது. ஒன்று, புதிதாக கண்டுபிடிக்கப்பட்டு விரைவில் வளர்ந்து தன் வெளியீட்டுத் திறத்தால் மக்களைப் பிரமிக்க வைத்துக் கவர்ந்த சினிமா. யதார்த்தத்தை துல்லியமாகப் பதிவு செய்வதுடன் சிறிய நுண்ணிய விஷயங்களையும் 'குளோசப்' மூலம் பார்க்கச் சௌகரியமாக பெரிதாக்கியும், தூரக் காட்சிகளையும் கூட தொலைப்படப் பதிவினால் திரையில் கொண்டு வந்தும் காட்ட சினிமாவினால் சாத்தியமானது. இரண்டு, உளவியல் அறிவு அக உலகின் ஆழ்ந்த முக்கியத்துவத்தைச் சுட்டிக்காட்டிய புதிய சாத்தியம். எனவே அகவுலக வாழ்க்கையை நாடகத்தில் வெளியிடுவதின் மூலம் சினிமாவுடன் போட்டியை நாடகம் தவிர்க்க முயன்றது. குறிப்பாக ஜெர்மன் நாடகங்களிலும் ஆங்கிலத்தில் யூஜீன் ஒநீல், ஷான் ஒகேஸி முதலியோர் நாடகங்களிலும் அடிமன கனவுலக வாழ்விலிருந்து கிடைத்த படிமங்களைப் பிரதானப்படுத்தி மேடைக்காட்சிகளும் நிகழ்வுகளும் அகவெளியீட்டு (expressionistic) அனுபவமாகத் தரப்பட்டன.

இதைத் தொடர்ந்து இருத்தலியல் தத்துவம் (existentialism) அபத்த நாடகம் (Absurd Drama) என்னும் இன்னொருவகை நாடகத்தை உருவாக்கியது. உலக யுத்தங்களுக்கு பின்னர் நம்பிக்கைகள் எல்லாம் அற்றுப்போய் வாழ்க்கை அர்த்தமற்றுப் போய் மொழியும் மனிதனைக் காட்டிக்கொடுக்கும் அளவுக்குப் போனபின் மனிதனின் இருத்தலே நரகானுபவமான நிலையினை அபத்த நாடகம் காட்டியது. பிரஞ்சு நாடகாசிரியர்கள் யூஜீன் அயனெஸ்கோ, சாமுவேல் பெக்கட், ஆங்கிலத்தில் ஹரால்ட் பின்ட்டர் போன்றவர்கள் இவ்வகை நாடகத்தின் மிகச்சிறப்பான பிரதிநிதிகள். காரணத் தொடர்பறிவுக்கு (reason) அப்பாற்பட்ட விபரீத கற்பனை படிமங்கள் மற்றும் நிகழ்வுகள் மூலம் வாழ்வின் அபத்தத்தைக் காட்டியபோது கனவு நாடகம்போல் அமைந்ததுடன் நவீன யந்திர யுகத்தின் அனர்த்தமான மனித வாழ்க்கையை அனுபவமாக்கியது அபத்த நாடகம். பாதல் சர்க்காரின் 'பிறகொரு இந்திரஜித்' நாடகம் அபத்த நாடக வகையைத்தான் சேரும். மிகவும் சிரமத்துடன் அபத்தமான அவநம்பிக்கை நிறைந்த வாழ்க்கையை நாடகம் முழுவதும் அழுத்தமாகச் சித்தரித்துவிட்டு இறுதியில் எப்படியும் மனிதன் அயராமல் பயணத்தைத் தொடர வேண்டும் என்று முடிப்பது திருப்திதரக்கூடியதாக இல்லை. அவர் இந்நாடகத்தில் காட்டும் வாழ்க்கையில் காலூன்றி நடக்க நம்பிக்கைத் தடயங்களே இல்லை என்று சொல்லத் தோன்றுகிறது.

இவ்வாறு நம்பிக்கையற்ற நிலையில், வாழ்க்கை அர்த்தமற்றுப் போன உணர்வில் ஒவ்வொரு கலையும் அதன் உருவ இலக்கணத்தையும் உள்ளடக்கத்தைப் பற்றியும் வெளிப்பாட்டுச் சாத்தியத்தையும் மறுபரிசீலனை செய்யத் தொடங்கியது. நாடகமும் எப்படியோ வழி தடுமாறித் தவறிபோன காரணத்தை ஆராயத் தொடங்கியது என்று சொல்லவேண்டும். மனித வாழ்க்கையை விட்டு வெகு காலத்துக்கு முன்னரே, பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னரே, கிரேக்க நாடகத்தின் காலமுதலே நாடகம் வழிவிலகிப் போய்விட்டதாக புரிந்துகொண்டார் நாடகமேதை பெர்ட்டோல்ட் பிரெக்ட். வாழ்வு அனுபவத்தை யதார்த்தமாகத் தருவதான பிரமையை (illusion) மேலும் மேலும் தீவிரமான நாடகம் முனைந்த பாதையே தவறானது என்று கணித்தார். பார்வையாளன் நாடகத்தில் தன்னை மறந்து ஒன்றிவிடுவது ஆபத்தானது. சரியான நாடகம் பார்வையாளனை உணர்ச்சிவசப்படுத்தாமல் சிந்திக்க வைக்க வேண்டும். அவன் தன்னையும் தன் சமூக வாழ்வையும் போக்கையும் பற்றி விமர்சிக்கவேண்டும். நாடகம் ஓர் ஆரோக்கியமான

விவாதத்தை பார்வையாளன் மனத்தில் தோற்றுவித்து அவனுக்கு செயலூக்கம் தரவேண்டும் என்ற கொள்கையை உருவாக்கினார். இதற்கு நாடகாசிரியன் அந்நியப்படுத்தல் உத்தியை (Alienation-effect) கையாள வேண்டும் என்று கண்டார். இந்த உத்தியைப் பயன்படுத்தி அவர் எழுதிய நாடக வடிவத்தை காவிய நாடகம் (Epic Theatre) என்று அழைத்தார்.

இந்த புதிய பார்வைக்கான உந்துதலையும் உத்திகளையும் எளிய மக்கள் அல்லது நாட்டுப்புற நாடகத்திலிருந்து பெற்றார் பிரெக்ட். யதார்த்த உலகம் வேறு நாடக உலகம் வேறு என்று நினைவிலிருத்தி நாடக நிகழ்வின் மூலம் யதார்த்த உலகை விமர்சனத்துக்குள்ளாக்க வேண்டும். இதற்கு அவர் கையாண்ட உத்திகள் பல. உதாரணமாக மேடையை ஒளி வெள்ளத்தால் நிறைத்தார். நாடகத்தின் இடையிடையே முக்கியமான விஷயங்கள் தரப்பட்டதும் பாடல்கள் மூலம் அவ்விஷயங்களை பார்வையாளன் மனதில் பதிய வைத்தார். நடிகர்களைப் பார்வையாளனுடன் இடையிடையே நேருக்கு நேர் பேச வைத்தார். நடப்பது நாடகம் என்ற அறிவைத் தொடர்ந்து கவனத்துக்கு கொணர்ந்தார்.

பிரெக்ட் நாடகத்திற்குப் பின் நாடக வடிவம் உள்ளடக்கம்பற்றி, அதுதரும் அனுபவம் பற்றி, பார்வையாளனை அது சென்று சேரும் விதம் பற்றி, நாடகத்துக்கும் பார்வையாளனுக்கும் உள்ள உறவு பற்றி, நாட்டுப்புற நாடகம் பற்றி, நாடக வரலாற்றில் அடுத்து அடுத்து நிகழ்ந்த வடிவம் பற்றி மொத்தத்தில் நாடகக் கலை பற்றியே நிறைய விவாதங்களும் ஆய்வுகளும் மேற்கொள்ளப் பட்டன. இன்று ஏறத்தாழ உலக நாடகம் எங்கிலும் பிரெக்ட் நாடகச் சிந்தனைகளின் பாதிப்பு தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாக ஆகியிருக்கிறது எனலாம். வாழ்வியல் சிந்தனையில் மார்க்ஸை தவிர்க்கமுடியாததுபோல்.

வெகுஜன சமூகத் தொடர்பு சாதனங்களின் அதிர்ச்சிதரும் வளர்ச்சி வேகமும் அதன் பயனாக அவற்றைப் பயன்படுத்துகிற சக்தி படைத்த ஆதிக்க சக்திகளின் பலமும் மூன்றாம் உலக நாடுகளில் கூட நன்கு உணரப்பட்டிருக்கின்றன. அச்சு, வானொலி, தொலைக்காட்சி, சினிமா முதலிய சாதனங்களை, அவற்றை எளிய மக்கள் கையாளும் வாய்ப்பும் வசதியும் இல்லாத நிலையில், முதலாளித்துவ அமைப்பும் வல்லரசுகளும் ஏகபோகமாக பயன்

படுத்தி மக்களை ஜனநாயகத்தை நசுக்கி வருகின்றன. அரசியல், பொருளாதாரம், கலாச்சாரம் என்று சகல துறைகளிலும் அவற்றின் ஆதிக்கம் கொடிக்கட்டிப் பறக்கிறது என்பதும் சமூகத் தொடர்பு ஒருவழிப் பாதையான ஜனநாயக மறுப்புக் கோஷமாக மாறிய அநீதி நிலை யுனெஸ்கோவின் 'பல குரல்கள் ஒரு உலகம்' என்ற பிரபலமான மக்பிரைடு அறிக்கை தெள்ளத் தெளிவாக விளக்கமாக உண்மையை எடுத்து வைத்திருக்கிறது. அறிக்கையின் தலைப்பு கிண்டலாகத் தொனிக்கிறது. 'பல உலகங்கள் ஒரே குரல்' என்றிருந்தால் தலைப்பு அப்பட்டமான உண்மையைச் சொல்வதாகும்.

இந்நிலையில் மக்களுடன் தொடர்பு கொள்ள, மக்கள் குரலை வெளிப்படுத்த, விழிப்புணர்வைத் தட்டியெழுப்ப, ஜனநாயகத்தையும், மனித விடுதலைக்கான செயல்பாடுகளையும் பராமரிக்க மாற்றுத் தொடர்பு சாதனங்களைக் கண்டாக வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் விடுதலைச் செயல்வாதிகளுக்கு நேர்ந்திருக்கிறது.



தமிழ் நாடகக்கலை

மேடை மொழியாக்கம்

சே. இராமானுஜம்

செடியொன்று வளர்ச்சி பெறவேண்டுமெனில் அது மண்ணில் வேரூன்றி இருந்தால் மட்டும் போதாது. எத்தனையோ மண்டலங் களைத் தாண்டி நிற்கும் சூரிய ஒளி அதன்மீது பொழிய வேண்டும். அவ்வப்போது மாறும் காலநிலைகளுக்கேற்ப நெடுந்தொலைவிலி ருந்து வீசும் காற்றும் நிரந்தரமாக வீசிக்கொண்டிருக்க வேண்டும். இக்கூற்று, நவீன மலையாள நாடகக்கலை கேரள மண்ணில் வேரூன்றி வளர, தனது மரபுக்கலைகள் இந்திய நாடகப் போக்கு கள், உலக நாடகக்கலையின் ஆக்கத்திலுள்ள நீக்குப் போக்குகள் ஆகிய மூன்று ஊற்றுக்களின் வளப்பத்தைப் பெற்றே ஆகவேண்டும் என்பதைச் சுட்டிக்காட்டக் குறிப்பிடப்பட்டதாகும். இது, மலை யாள நாடகக்கலைக்கு மட்டுமின்றி இந்தியாவின் அனைத்து மொழி நாடகங்களின் வளர்ச்சிக்கும் குறிப்பாகத் தமிழ் நாடகக் கலை வளர்ச்சிக்கும் பொருந்தும்.

நம்நாட்டில் மட்டுமன்றி மேற்கத்திய நாடகக்கலை அரங்கிலும் கிழக்கத்திய மரபு வழியான நாடகக்கலை அரங்கிலிருந்து நாடகக் கூறுகளைத் தன்வயமாக்கிக் கொள்ள வேண்டிய தேவையை உணர்ந்திருப்பதைக் காண்கிறோம். மேயர்ஹோல்டின் உயிரியக்க ஒழுங்கமைவு (Bio-Mechanism) பெட்ரோல்ட் பிரக்ட்டின் அன்னிய மாதல் தத்துவம் (alienation), ஆர்த்தாடின் கொடுமை அரங்கம் (theatre of cruelty) போன்ற நவீன நாடகக் கருத்துக்கள் இந்த அடிப்படையில் அமைந்தவைகளேயாகும். தோற்ற மயக்க நிலைக்கு எதிராகச் செயல்படுதல், நகலாக்குதல் என்ற தத்துவத்

தின் பிடியிலிருந்து விடுபடுதல், தொழில் நுணுக்க உத்திகளின் பிடியிலிருந்து அரங்கக் கலையைப் பாதுகாத்தல், பார்வையாளர்களுக்கும் நடிகர்களுக்கும் உள்ள இடைவெளியைக் குறைத்தல், நடிகன் தனது உடலின் முழுத்திறமையைப் பயன்படுத்துதல், அத்துடன் உடலைத் தனது கட்டுப்பாட்டிற்குள் வைத்துக்கொள்ளுதற்குரிய தேவையை உணர்தல் என்பன போன்ற நாடகக் கொள்கைகள் கீழை நாடுகளிலிருந்து மேலை நாடுகள் உணர்ந்து கொண்ட உண்மைகளாகும்.

இதயத்தில் இந்தியாவையும், பார்வையில் அனைத்துலகையும் கொண்டு இன்றைய சமுதாயத்தை வன்மையாகத் திறனாய்வு செய்யும் அரங்கப் படைப்புக்கள் நமக்குத் தேவை என்பதை உணர்ந்து இதற்கான மேடைமொழி யொன்றினை (theatre language) உருவாக்கும் தேடலில் இந்திய நாடகக்கலையும் ஈடுபட்டுள்ளது. அதாவது இந்திய நாடக ஆக்கங்கள், மேடைப் படைப்புக்கள், மேற்கத்திய முறைகளின் நகல்களாக மாறாது உலக நாடகக் கோட்பாடுகளில் கொள்வன கொண்டு தள்ளுவன தள்ளி நம்நாட்டு மரபின் தொடர்ச்சியாக இந்தியத் தன்மையோடு விளங்க வேண்டும் என்பதே இத்தேடலின் பொருளாகும். வங்கம், மகாராட்டிரம், கர்நாடகம், கேரளம் மற்றும் பல இந்திய மாநில நாடகக் கலைஞர்கள் இதனை உணர்ந்து இருப்பதால் அவர்கள் இக்கலையில் முன்னேற்றமடைந்திருப்பதுடன் குறிப்பிட்டுச் சொல்லக்கூடிய சோதனை முயற்சிகளையும் செய்துவருகின்றனர். இத்தகைய சில நாடகக் கலைஞர்களின் ஆத்மார்த்தமான தனிப்பட்ட முயற்சிகளின் பயனாகக் கடந்த 20 வருடங்களில் குறிப்பிடத்தக்க நல்ல நாடகப் படைப்புக்கள் தோன்றியுள்ளன.

வடமொழி நாடகங்களைப் படைத்துப் பார்த்தல், மரபுக் கலைகளிலிருந்து சில அடிப்படைப் பயிற்சிகளைப் பெறுதல், கிராமியக் கலைஞர்களை மட்டும் கொண்டு புதிய நாடக ஆக்கம் செய்தல், மரபுக் கலைஞர்களோடு நவீன நாடகக் கலைஞர்கள் இணைந்து நாடகங்கள் தயாரித்தல் முதலியன இப்போக்கில் இன்று நிகழ்ந்து வரும் செயல்களாகும். மரபுக் கலைகளிலிருந்து உத்வேகம் பெற்று நவீன நாடகப் படைப்புக்களை உருவாக்கும் முயற்சிகளுக்கு ஊக்கமூட்டும் வகையில் பல நிறுவனங்கள் தோன்றியுள்ளன. இவைகளால் மேற்கில் இந்த நூற்றாண்டில் தோன்றிய நாடகக் கோட்பாடுகளைப் பின்பற்றிய நாடகங்களையும், வடமொழி நாடகங்களையும் மரபுக் கலைஞர்களிலிருந்து உத்வேகம் பெற்று உருவாக்

கிய நாடகப் படைப்புக்களையும் தாங்கிய நவீன நாடக விழாக்கள் ஆண்டுதோறும் நடத்தப்பட்டு வருகின்றன. இதற்குப் பின்புலமாக நாடக இயக்கங்களைப்பற்றிய அறிவுத்தேடல் நடைபெற்றுக் கொண்டு இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். நாடகக் கலைபற்றிய ஆய்வுக்கும் முறையான பயிற்சிகளும் பல்வேறு மாநிலங்களுக்கு இடையிலான செவ்வியல் மற்றும் மரபுக்கலைகளின் கொள்வினை, கொடுப்புவினைகளும் நடைபெற்றுக் கொண்டு வருகின்றன. எனினும் ஒரு மொழி பேசும் மாநிலத்தின் தனித்துவத்தை நிலை நிறுத்துவதாகவும். உலக நாடக அரங்கில் நல்ல பதிப்புக்களை ஏற்படுத்துகின்றதாகவும் உள்ள இன்றைய இந்திய அரங்கக்கலை இனிமேல் தோன்ற வேண்டியிருக்கிறது.

நாடகக்கலைப் படைப்பாக்கம் கலைஞனின் மனத்தில் எழுகின்ற உள்தேவை, உந்து சக்தி, தேடல் மனப்பாங்கு, சோதனை முயற்சி என்னும் இவைகளினாலேயே கலைப்படைப்புக்களாக மலரமுடியும். எந்த ஒரு கலைஞனின் உலக வாழ்க்கை தந்த அனுபவங்களின் ஆழத்திலும், அந்த ஆழத்திலிருந்து எழுந்த வாழ்க்கையைக் குறித்து அவனது தொலை நோக்குப் பார்வையிலுமே தனது ஆத்மத் துடிப்பைக் கொண்டு விளங்கி நிற்கும்.

இந்தப் பின்னணியில் தமிழ்நாடகக் கலை தனது தற்போதைய நிலையை உணர்ந்து மதிப்பீடு செய்துகொள்வது இன்றியமையாதது ஆகும்.

நாடகக்கலையைப் பொறுத்தவரையில் தமிழகம் பின்தங்கியுள்ளது என்ற கருத்து பொதுவாக இந்திய அளவிலும் உலக அளவிலும் நிலவி வருகின்றது. பார்சி நாடகக் கம்பெனியின் பாதிப்பிலிருந்து தமிழ் நாடகக்கலை இன்னமும் விடுபடவில்லை. நாடக வரலாற்றில் பார்சி கம்பெனி நாடகங்கள் இங்கிலாந்தில் விக்டோரிய கால கட்டத்தைச் சார்ந்த படைப்புக்களின் நகல்களாகும். நாடகத்தின் உள்ளோட்டம், கட்டமைப்பு, கதாபாத்திரங்களின் அகநிலை ஆகியவற்றை மனதில் கொண்டு ஒவ்வொரு நாடகத்திற்கும் தனித் தனியாக்க் காட்சியமைப்பு ஆடையணி ஆகியவற்றில் வடிவாக்கம் அமைக்கும் வழக்கம் தமிழ் நாடகப் படைப்பில் இதுவரை காணப்படவில்லை. நிரந்தரமாகத் தயாரிக்கப்பட்ட வண்ணந் தீட்டிய பூங்கா, சிறை, அரண்மனை, மாளிகை, தெரு போன்ற பொதுவான தளங்கள் தாங்கிய திரைச் சீலைகளையும் 'கட்அவுட்' களையும் வாடகைக்குப் பெற்று அவைகளையே திரும்பத் திரும்ப

எல்லா நாடகங்களிலும் பயன்படுத்துவதைக் காண நேரிடுகிறது. ஆடையணிகலன்களைப் பயன்படுத்தும் முறையிலும் இதே நிலை தான் காணப்படுகிறது. ஒளியமைப்புக்கள் வெறும் தந்திரக் காட்சி களுக்கு மதிப்பு கொடுப்பவைகளாகவே அமைந்துள்ளன. தமிழ் நாடகங்களில் காணப்படும் நடிப்பு என்பது நீண்ட அடுக்குமொழிப் பேச்சுக்களாலும், வலிந்து கட்டிய தத்துவார்த்த போதனாச் சொற்றொடர்களாலும் முடிவு செய்யப்பட்ட கருத்துக்களைப் பறை யறையும் பாணியில் மிகைப்படுத்தப்பட்ட முகபாவங்களால் வெளி யிடப்படும் ஒன்றாக அமைந்துள்ளது. நகைச்சுவை என்பது பெரும்பாலும் துண்டுத் துணுக்குகளையும் இருபொருள்படப் பேசு வதையும் மையமாகக் கொண்டிருக்கிறது. தமிழ் நாடகத்தில் காணப்படும் இசையோ, நாடகப் பாடல்கள் தவிர, நாடகத்தில் தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை உள்ள இடைவெளிகளை இட்டு நிரப்புவதற்கும், நாடகத்தின் சில அசைவுகளையும், பேச்சுக்களை யும் அடிவரையிட்டுக் காட்டுவதற்கும் பயன்படும் பின்னணி ஓசை களாகவே அமைந்துள்ளன. இவை யாவும் இங்கிலாந்து விக்டோ ரிய நாடகப் பாங்கின் தன்மைகளாகும்.

இவற்றால்தான், 'தமிழ்நாடு இசை, நடனம் முதலியவற்றில் வளமான மரபைப் பின்பற்றினாலும், தற்கால நாடகத்தைப் பொறுத்தவரையில் இந்திய விடுதலைக்குப் பின்னர் உள்ள கால கட்டத்திலும்கூடப் பிற்பட்ட நிலையிலேயே உள்ளது. இது ஆடம்பரமான புராணக் கதைகளாகவும், பொதுமக்கள் ஆதரவு பெற்ற திரைப்பட நகல்களாகவும் விளங்குகின்றது. தேசிய அங்கீ காரம் பெற்ற ஓர் நாடக ஆசிரியரையோ ஒரு நாடக இயக்கு நரையோ தமிழகம் தோற்றுவிக்கவில்லை' என்று உலக நாடகக் கலைக்களஞ்சியம் குறை கூறுகிறது.

மேடை மொழியின் அடிப்படைக் கோட்பாடுகளைத் தமிழகம் இது வரை புரிந்துகொள்ளவில்லை என்பது ஓரளவு உண்மைதான். நாடகத்தின் உயிர்க்கூறுகளாகிய நாடகப் பேச்சு, நடிப்பு, காட்சி, அமைப்பு, இசை என்னும் இவைகளைப் பற்றிய நுட்ப அறிவினை நம்மவர்கள் இன்னமும் பெறவில்லை என்பது வருந்துதற்குரிய தாகவே உள்ளது. நாடகப் பேச்சு என்பது ஆசிரியர் ஒருவரின் ஆளுமையையோ, அவரின் தனியான நடைப்போக்கையோ கதா பாத்திரங்களின் பேச்சு மொழிகளில் தோற்றமளிக்கச் செய்வ தில்லை. நாடகத்தில் பேச்சு என்பது நாடகத்தின் கதையோட் டம், கட்டமைப்பு, நாடக வளர்ச்சிக்கு ஆசிரியர் பின்பற்றும்

அணுகுமுறை என்னும் இவைகளின் உயிர்த்துடிப்பினை உணர்த்தப் பயன்படும் பேச்சாகிய செயல் நிலையாகும்.

நடிப்பு என்பது ஒரு நடிகன் தனது தனித்தன்மையை நாடகத்தின் சந்த லயத்தில் கரைத்துக்கொண்டு, தனது உடலையும், குரலையும் ஓர் ஆன்மத்துடிப்பின் அனுபவ வெளியீடாக்கித் தளம் முழுவதையும் இணைத்து ஆற்றுகின்ற செயலாகும்.

நாடகத்தின் காட்சியமைப்பு என்பது முப்பரிமாணமுள்ள நடிகர், மேடைத்தளம் முழுவதையும் சமதளமான தரையிலிருந்து, செங்குத்தான வெளிமுழுவதையும் இணைத்து ஊடாடும் தளமாகவும், நாடகத்தின் உட்கருத்தினை தூலமாக்கும் சூழலாகவும் அமைதல் வேண்டும்.

நாடக இசையிலிருந்து பிறப்பது நாடகப் பாங்கான கருக்கள். இவை படிமங்களாக வளர்ச்சியடைந்து வாக்கு, சுருதி என்னும் இவைகளின் மூலமாக நாடகமாக மலர்கின்றன. இந்த நாடகம் காட்சிகளாக இயக்குநரிடம் புலனாகி நடிகர், சிற்பப் பின்னணி, ஒளி, முருகியல் கோலங்களுடன் காட்சிக்காவியமாகிறது. இவ்வாறு அமைவதுதான் பேச்சுக்களாகவோ, இசை தழுவியதாகவோ அமைந்த கூத்தாகும். அப்பியாவின் இக்கருத்தை மேயர்ஹோல்டு பின்வரும் வடிவத்தில் கொடுத்துள்ளார்.

நாடகக் கலையில் இசை

காலத்தில் உணரப் பட்ட நாடகம்	இசையிலிருந்து (பரந்த பொருளில்) பிறப்பது நாடகப் பாங்கான கருக்கள் இது படிமங்களாக வளர்ச்சி யடைந்து வாக்கு சுருதி மூலமாக நாடகமாக மலர்கிறது. இந்த நாடகம் காட்சிகளாக இயக்குநரிடம் புலனாகி நடிகர்	இசைக்குறியீடு
தளத்தில் உணரப் பட்ட நாடகம்	சிற்பப்பின்னணி ஒளி வடிவாக்கக் கோலங்களுடன் காட்சிக் காவியமாகிறது. இவ்வாறு பிறப்பதுவே வாக்குக்களான இசைக் கூத்தாகும்.	நாடக ஆக்கம்

இவ்வடிவ விளக்கம் நாடகத்தின் போக்கு மேடைத்தளத்தில் கதா பாத்திரர்களின் சலனங்களிலும் பேச்சிலும் உள்ள லயசுருதி பேதங்கள் நாடக அகநிகழ்வின் தாள லயங்கள் எல்லாவற்றிற் கும் இசை எப்படி உந்து சக்தியாக இருக்கிறது என்பதைக் காட்டு வதாக உள்ளது. கூறுகளுக்கு இடையே உள்ள தொடர்பையும் கட்டுப்பாட்டையும் காட்டி மேடை மொழி என்பதற்கு தரப்படும் விளக்கமாகவும் இதனைக் கொள்ளலாம்.

இந்தப் பின்னணியில் தமிழ் நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்கும் தமிழ் நாடகத்திற்கென தனிப்பண்பொன்றை இனங்கண்டுகொள்வதற் கும் வகை செய்யவேண்டியது இன்றியமையாததாகும். நாடகக் கலையில் முன்னேறியுள்ள பிற இந்திய மாநிலங்களில், நாடகக் கலைக்கான நிரந்தரமானதும் தரமானதுமான பயிற்சிக் கூடங்கள், சிறந்த நாடக இலக்கியங்கள், நாடகக் கோட்பாடுகள், முருகியல் கோட்பாடுகள், நாடக நுணுக்க முறைகள் ஆகியவற்றின் பரி மாற்றங்கள், பிற மாநிலங்களின் மரபு மற்றும் நவீன நாடகக் கலைகளோடு கொள்வினை கொடுப்புவினை, நாடகப் படைப்புக் களில் பலவகைச் சோதனை முயற்சிகள் நடைபெற்றுக்கொண்டிருக் கின்றன. மேலும் இந்த முயற்சிகள் யாவும் வெறும் நிகழ்ச்சிக ளாக மட்டும் மாறாமல் நிரந்தரமாக்கப்பட்ட ஓர் களக் கலைக்குழு (Repertory Company) ஒன்றும் உருவாகியுள்ளதைக் காணலாம். இந்தக் களக் கலைகுழு புதிய ஆக்கங்களுக்கு ஒரு சோதனைக் கள மாகவும் செயல்பட வாய்ப்பு உள்ளது.

மேற்கூறிய முயற்சிகள் யாவும் படைப்பாக்கத்தின் அர்த்தத்தையும் ஆழத்தையும் தெளிவாகப் புரிந்து கொள்ளவும், அதன் அடிப்படை யில் அர்த்தமுள்ள சோதனைகள் செய்வதற்கு வகை செய்வதாகவும் அமையும். ஆனால் ஒரு மொழி வழியான நாடகக்கலை அதற்குரிய தனிப்பண்பைப் பெற வேண்டுமாயின் அம்மொழி பேசும் நிலத்தின் கலாச்சாரச் சூழலில் தோன்றி, வளர்ந்து. வடிவம் பெற்று இன்றும் நிற்கிற செவ்வியல் மற்றும் கிராமிய நிகழ்வுக்கலைகளிலுள்ள தனி மங்கள், உத்திகள், நாடகப்பாங்கு, உயிரோட்ட நிலை, ஆன்மா ஆகியவற்றை உய்த்துணர்ந்து தன்மயமாக்கிக் கொள்வதன் மூலமே நாடகக்கலையின் தனித்துவம் உறுதி செய்யப்படும்.

இதற்காக மரபுக்கலைகளை நாடிச் செல்லும்போது நவீன நாடகப் படைப்பின் தனித் தன்மையை நன்கு புரிந்துகொள்வது நல்லது. நாடக வரலாற்றில் கடந்த நூற்றாண்டின் இறுதியில் தோன்றிய,

'நாடகம் என்பது இயக்குநர் என்ற கலைஞனின் ஒரு கலைப்படைப் பாகும்' என்ற நாடகக் கோட்பாட்டின் முக்கியத்துவத்தைச் சுட்டிக் காட்டுகின்றபொழுது இரண்டு கருத்துக்களை நாம் மனதில் கொள்ள வேண்டும். நம்முடைய மரபு வழி அரங்கக் கலைகள் வடிவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டவைகளாகும். ஒரு தலைமுறையிலிருந்து அடுத்த தலைமுறைக்கு இந்த மரபுக் கலைகளை மாற்றிக் கொடுக் கும்பொழுது அவைகளின் அர்த்தங்கள் ஓர் எல்லைவரை கற்றுச் சொல்லுகின்ற நகல்களாகவே அமைகின்றன. எந்த ஒரு மொழி யைப் படிக்கத் தொடங்குகின்ற பொழுதும் தொடக்கக்கட்டத்தில் இவ்வாறு ஏற்று அதனையே திரும்பச் சொல்லி அறிந்து கொள்ளு தல் என்பது தவிர்க்க முடியாததாகும். காட்சி மற்றும் கேள்வி ஆகிய பண்பட்ட மொழிகளால் முழுமையான வடிவம் பெற்றவை மரபுக் கலைகளாகும். வடிவ அமைப்பு என்பது நம் மரபு வழி நிகழ்வுக் கலைகளில் இன்றியமையாததும் அடித்தளமுமாகும். இன் னொரு வகையாகக் கூறினால் மரபுக்கலை வடிவங்களில் காலப் போக்குகளால் உறுதி செய்யப்பட்ட நியதிகளுக்கு உட்பட்ட ஆட்ட முறைகள் வாழையடி வாழையாகப் பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றன. மேலும் அந்தந்தக் கலை வடிவங்களில் அதனதன் ஆட்ட முறை களுக்கேற்ப உருவாக்கப் பெற்ற நாடகக் கதை அல்லது இலக்கிய வடிவங்களே திரும்பப் பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றன

ஆனால் ஒரு நவீன நாடக இயக்குநரோ நாடக வரலாற்றில் கடந்த 2500 வருடங்களாகத் தோன்றிய சிறந்த நாடகங்களை மட்டுமன்றி இனித் தோன்றப் போகும் நாடகங்களையும் தமது படைப்பாற்ற லால் படைத்துக்காட்டவேண்டியுள்ளது.

ஒவ்வொரு நாடக வடிவத்திற்கும் அவரது சுயவிளக்கத்தை வெளிப் படுத்தும் வகையில் அதற்கு ஏற்ற ஒரு வடிவழகையும் அவரே படைத்தளிக்க வேண்டிய நிலையில் உள்ளார். எனவே நவீன நாடகப் படைப்புக்கள் இயக்குநர் என்னும் கலைஞரின் கலைபடைப் புக்களாகின்றன. பல கலைகள் இணைந்து நிற்கும் புதிய படைப் புக்கள் என்ற நிலையில் இவைகளின் முழுமை என்பது கவிதை, சித்திரம், சிற்பம், இசை ஆகிய பல்வேறு கலைகளின் அடிப்படை கூறுகளை இவைகள் எந்த அளவிற்குத் தன்வயமாக்கிக் கொண் டுள்ளன என்பதைப் பொறுத்ததாகும். எனவே இயக்குநர் என்ற கலைஞர் பல்வேறு கலைகளைப் பற்றிய அறிவு பெற்றவராக இருக்க வேண்டும் என்பது பெறப்படுகிறது. இதன் பொருள் எத் தனைக் கலைகளை நாடக மொழியாக்கத்தில் புறச்சேர்க்கைகளாக

இணைத்துக்கொள்ள முடியும் என்பதல்ல. பிற கலைகளுக்குரிய கூறுகளில் சேர்க்கை என்பது நாடகக் கலையாக்கத்தில் வெறும் இயற்பியல் மாற்றமன்று ((Physical Change). தன்வயமாதல், வடிவாக்கத்தில் கரைந்து நிற்றல் என்ற கலையாக்கத் தத்துவப்படி உயிரோட்டத்துடன் வளர்ந்து வடிவம் பெறும் வேதியல் சேர்க்கை (Chemical Charge) ஆகும்.

எனவே மரபுவழி நிகழ்வுக் கலைகளின் கூறுகள், உத்திகள், நுணுக்கங்கள் பற்றிய அறிவுத் தொகுப்பு என்ற நிலையிலோ, அன்றி அவைகளைத் தூலமாகவோ, சூக்குமமாகவோ கலைப்படைப்புகளில் இணைத்துக்கொள்ளுதல் என்ற அளவில் மேடைமொழியாக்கம் முற்றுப் பெற்று விடாது. ஆத்மார்த்தமான ஒரு தேடலின் வாயிலாக இவைகளின் அர்த்தங்களை உய்த்துணர்தல் மூலமே மேடைமொழியாக்கத்திற்கான அரிச்சுவடியை வகுக்க இயலும். நவீன நாடகப் படைப்புக்கள் எத்தனை அளவிற்கு மரபு நியதிகளில் கால் ஊன்றிப் புதிய புதிய மரபுகளை வகுத்துக் கொண்டு செல்கின்றன என்பதிலேயே அவைகளின் சிறப்பு அடங்கியுள்ளது. எனவே, இத்தேடல் உண்மைகளின் தேடல்களல்ல அந்த உண்மைகளுடைய அர்த்தங்களின் தேடல்; அந்த அரத்தங்களில் உருவாக்க வேண்டிய நவீனக்கலை மொழியொன்றின் தேடல். இவை நாடகக் கலையில் தனிப் பண்புடன் நிகழும் மேடைமொழிக்கான அணுகுமுறை பற்றிய குறிப்புக்களாகும். இதுவே இப்போதைக்கு இயலும்.

மேடைமொழியாக்கம் என்பது ஒரு கண்டுபிடிப்பன்று; அது ஒரு பரிணாம வளர்ச்சியாகும். எனினும் பாரத அழகியல் தத்துவப்படி இம்மேடை மொழியின் சில அடிப்படைப் பண்புகள் இந்தப் பரிணாம வளர்ச்சிக்கு மிகவும் துணை செய்யும். அவையாவன: நடிகனின் செய்கைகள், அடவுகள், முத்திரைகள் ஆகியவை நாடகத்தின் கருத்து, படிமம் ஆகியவற்றின் வடிவாகவும், விளக்கங்களாகவும் திகழ்தல் வேண்டும். இசை, பயன்பாடு மிக்கதாகவும், பாட்டாலும் தாள, லய, ஓசை இழைவாலும் கதாபாத்திரத்தின் வயது, அகம், புறம் ஆகிய மனச்சூழல் அனைத்தையும் காட்டி நிற்பதாகவும் அமைதல் வேண்டும். புறப் பொருளின் துணையின்றி நடிகனின் உள்ளாற்றலால் சைகை மூலம் சூழல், கையாளவேண்டிய பொருட்கள், ஒளியமைப்பின் தன்மை ஆகியவை யாவும் விளக்கம் பெறவேண்டும். கலைஞனைப் போலச் சுவைக்கும் ரசிகனும் தாமிருக்கும் தளம், காலம் ஆகியவற்றிலிருந்து

விடுபட்டு உணர்ச்சி நிலை அனுபவத்தைச் சமமாக பங்கிட்டுக் கொள்ளக் கூடியவனாக அமையவேண்டும்.

இந்திய நாடகக் கோட்பரடு நவீனமானதாகவும், நாடகக் கலையின் இன்றியமையாத கூறுகளைச் சுட்டி நிற்பதாகவும் உள்ளது. நடிகன் என்ற கலைஞனை மையமாகக் கொண்டதே நாடகக் கலையாகும். இக்கலையின் இன்றியமையாத இரு கூறுகள் நடிகனும், பார்வையாளனும் ஆவர். ஒரு வெற்றுத் தளத்தில் மனிதன் ஊடாட அதை மற்றொருவன் ஈடுபட்டுப் பார்த்துக் கொண்டிருந்தால் அங்கே அரங்கக்கலை முற்றுப் பெற்றுவிடுகிறது என்று கூறப்படும் கூற்றுக்கள் நடிகனது இயக்கங்களில் நாடகக்கலையின் மேடை மொழியாக்கம் அமைந்துள்ளதைக் காட்டுவனவாகும். எனவே நடிகன் என்னும் கலைஞனுக்கு. தன் உடலின் சாத்தியக் கூறுகளை எல்லாம் உணரவைப்பதில் மேடைமொழியின் அரிச்சுவடியாக்கம் தொடங்க வேண்டியுள்ளது.

உள்ளத்தில் தோன்றும் கருத்துக்களின் உயிர்த்துடிப்பை மெய்ப்பாடுகளால் அதே உயிரோட்டத்துடன் காட்டும்போது அபிநயம், தனக்குரிய முன்னிறுத்துதல் என்னும் பொருளில் முற்றுப் பெறுகிறது. மனித உடலின் எல்லைக்குட்பட்ட சாத்தியக் கூறுகள் யாவை என அறிதல் மிகவும் இன்றியமையாதது. அடிப்படையானதும், கண்கூடானதுமான உண்மை யாதெனில் மனித உடல் செங்குத்தாக நிற்க வேண்டுமானால் அது புவிஈர்ப்புச் சக்தியால் நிர்ணயிக்கப்பட வேண்டியிருக்கிறது. இந்நிலை மனித சக்தியின் குறுகிய எல்லையையும், அதேசமயம் அவனைச் சுற்றியும் தலைக்கு மேலேயும் உள்ள வெளிகளோடு ஊடாட வேண்டிய அடித்தளத்தையும் அவனுக்குக் காட்டி நிற்பதாகும். அதாவது மனிதன் தனது உடலசைவிற்கும், பேச்சிற்கும் தேவையான சக்தியை மூச்சு நிலையை உணர புவிஈர்ப்புச் சக்தி உதவுகிறது. இந்தப் புவிஈர்ப்புச் சக்திக்கு எதிராக அவன் ஆற்றும் வினைகளுக்கு அவன் அளிக்கும் சக்தி, அவனது உடல், குரல் ஆகியவை இயங்கும்போது சந்தம், அசைவு அவற்றின் வேகநிலை புவிஈர்ப்புச் சக்தியோடு இணைந்தோ, எதிர்த்தோ, அவன் நிற்கும் நிலைகள் யாவும் அவனது தனித்தன்மைகளை உணர்ந்துகொள்ளப் பெரிதும் உதவுகின்றன.

இதுவே விரிந்த நிலையில் பல்வேறு நிகழ்கலை வடிவங்களின் தனித்தன்மைகளைக் காட்டி நிற்கவும் செய்கின்றன. ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றை வேறுபடுத்திக் காட்டவும் துணை செய்கின்றன.

பரத நாட்டியம், தளத்தில் ஏற்படும் முக்கோண வடிவக்கோவை களையும், கதகளி சதுரவடிவையும், மணிப்புரி சுழிப்பு அல்லது நாக பந்தத்தையும் ஓர் அச்சு நிலையையும் தமது அடிப்படை நிலை களாகக் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். பரதநாட்டியத்திலும் மோகினி ஆட்டத்திலும் அவற்றின் சைகைகளிலும் அடவுகளிலும் காணப்படும் வேகநிலையே இரண்டையும் வேறுபடுத்திக் காட்டுவ தாக அமைந்துள்ளன. ஜப்பானிய 'நோ' என்னும் நாடக வடிவத் தில் தளத்தில் நடத்தல், சைகை காட்டுதல் முதலிய அனைத்தும் மிகமிக மெதுவாகவே நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றன.

கதகளி இதற்கு மாறாக விறுவிறுப்பானது. கிழக்கத்திய நடனக் கலையில் பாதம் நிலத்தில் நிற்பதும், மேற்கத்திய பாலே நாடகத் தில் கால் கட்டை விரல் நுனியில் நிலத்தில் நின்றாடுவதும் இதற் குத் தெளிந்த எடுத்துக்காட்டாக அமையும்.

நடனங்களில் இந்த உடலின் சாத்தியக் கூறுகள் அனைத்தையும் காட்டும் வாய்ப்புக்கள் இருப்பதைக் காண்கிறோம். நமது மரபுக் கலைகளில் நடனம் பிரிக்க முடியாத ஒரு கூறு ஆகும். மனித உட லின் உள்ளமைந்த கட்டுக்கோப்பின் மாய சக்தியையும், அதன் சேமிப்புச் சக்தி நிலைகளையும் அதன் சக்தி எல்லைகளையும் உய்த் துணர்ந்து, உடனே சக்திப் பரிமாற்றத்துடன் இணைந்து நிற்கும் திறனும் அறிந்துகொண்டே அல்லது ஓரளவு உணர்ந்துகொண்டே ஒவ்வொரு வரலாற்றுக் காலகட்டமும் நடனத்தை ஏற்றுப் போற்றி யதுடன் வளர்க்கவும் செய்துள்ளன என்பார் பால்வெலேரி. நடனங்களிலுள்ள அடவுகள், முத்திரைகள், கை அசைவுகள் போன்ற இயக்கங்கள் நடனக் கலைஞரின் உடலை நெகிழச் செய்து அத்துடன் மனத்தின் கனத்தைத் தவிர்த்து உடலின் உறுப்புக்களி லுள்ள மூட்டுக்களை நடனமாடுவதற்கு ஏற்றவகையில் இயங்குவ தற்குத் தயாராக்குகின்றன.

ஸ்தானிஸ்லாவஸ்கியின் நடிப்பு முறைகளும் (System) மேயர் ஹோல்டின் உயிரியக்க ஒழுங்கமைவும் (Bio Mechanism) குரோட் டாவஸ்கியின் எளிமை நாடக அரங்கப் பயிற்சிகளும் (Poor Theatre மனித உடலின் தசைக் கூச்சங்களை அகத்தசை, புறத்தசை என்ற இரு நிலைகளிலும் மாற்றி எப்படி மெய்ப்பாடுகளை உடல்தசைக் கட்டமைப்பின் கட்டுகளிலிருந்து விடுவிப்பது என்பதற்கான முயற்சி கள் ஆகும்.

நடிகனுக்கான பயிற்சி முறை மிகவும் இன்றியமையாத ஒன்று என்பது பண்டு தொட்டே நிலவி வரும் ஒரு கருத்தாகும். இது நாடக வரலாறு காட்டும் உண்மையாகும். நடனம், சங்கீதம் மற்றும் கிராமிய நிகழ்கலை வடிவங்கள் என்னும் இவைகள் முறையான உடல் மற்றும் குரல் பயிற்சிகளின் அடிப்படையிலேயே உருவாக்கப்பட்டுள்ளன.

ஆயுர்வேத எண்ணெயைத் தடவி, உடலை நீவி விட்டு, கதகளி நடனக் கலைஞரின் உடல் சிறுவயதிலேயே நெகிழ்வுடையதாக்கப்படுவதைக் காண்கிறோம். எனவே நவீன நாடகக் கலையாக்கத்திற்கான கலைஞரின் உடற்பயிற்சியின் இன்றியமையாமையை இன்று உலகம் நன்கு உணர்ந்துள்ளது. புதிய புதிய வடிவாக்க நாடகப் படைப்பிற்கு ஈடுதரும் வகையில் நடிகர்களுக்கான பொதுநிலை உடற்பயிற்சிகளை உருவாக்கக் களரிப் பயிற்று போன்ற வீர விளையாட்டுப் பயிற்சிகளைப் பெற மேலை நாட்டு நாடக வல்லுநர்கள் இங்கே வருகின்றனர். பழந்தமிழ் நூல்களில் நாடக இலக்கியம் காணப்படாததாலும் பல்வேறு வகையான கூத்துக்களைப் பற்றிய செய்திகள் காணப்படுவதாலும் தமிழ் நாடகக்கலை இலக்கிய அடிப்படையானதன்று என்றும் மாறாக நிகழ்வுக்கலை அடிப்படையானது என்றும் கொள்வது பொருந்தும். அதாவது தமிழ் நாடகக் கலை இசைக் கூத்துக்களாகவும் நடனக் கூத்துக்களாகவும் இவ்விரண்டும் தழுவியக் கூத்துக்களாகவும் இருந்தது எனலாம். எனவே தற்காலத்தமிழ் நாடகமும் பேச்சு, ஆடம்பரம், பின்னணிக் காட்சி ஆகியவற்றிலிருந்து விடுபட்டு இக்கலையின் ஆதியானதும், அடிப்படையானதுமான காட்சிக்காவியமாக மிளிர வேண்டும். இப்பாங்கின் சாயல்களை இன்றும் தமிழகத்தில் நின்று நிலவுகிற நிகழ்வுக்கலைகளான தெருக்கூத்து, பாகவதமேளா, சிறுதொண்டர் நாயனார் கூத்து முதலியவற்றில் காணலாம்.

நடிகரது நிலைகள் சைகைகள் மற்றும் மேடையில் ஊடாடுதல் போன்ற அசைவு நிலைகளின் வேகத்தை மெதுவானதிலிருந்து விரைவின் எல்லை வரையிலும் மென்மைத் தன்மையிலிருந்து வன்மை வரையிலும் நமது மரபுக் கலைகளின் அடித்தளத்தில் உருவாக்க வேண்டும். இசையில் சுரங்களின் ஏற்ற இறக்கம் அவற்றின் அசைவு, கால உணர்வுநிலை போன்றவை ராகச் சாயலைத் தருவதுபோல, ஒளியமைப்பில் நிழலிலிருந்து பூரண ஒளிவரையிலுள்ள வீச்சின் ஏற்ற இறக்கம் நாடகப்படைப்பின் உள்தன்மைகளைக் காட்டுவது போல ஒரு நாடக வடிவாக்கத்தில் நடிகனின் உறுப்புகளில் மெதுவான அசைவுகளிலிருந்து வேகமான அசைவுகளுக்

கிடையில் ஓர் ஆரோகண (ஏற்றநிலை) அவரோகண (இறக்க நிலை) இருப்பிடங்களைக் கண்டுபிடிப்பதின் மூலம் நாடக உள்ளீடான போக்கு, நிறம், இழைத்தன்மை முதலியவற்றை மண்ணின் மரபு வாடையோடு வெளிக்கொணர வேண்டும். நமது கலைகளிலுள்ள அடிப்படையான சந்தத்தை தமிழ் நாட்டினது என்று இனங்கண்டு கொள்ளத்தக்க ஒரு சந்தத்தை உணர்தல் அதன் அடிப்படையில் உடலின் இயக்கங்களால் ஏற்படும் கோட்டுப் போக்குகளைத் (Line movements) தெளிதல் ஆகியவை நமது நாடகக்கலைக்கென்றே ஓர் அசைவு நிலையைத் தேர்வதற்கு மிகவும் உதவும். இத்தேடல் பலன் அளிக்கவேண்டுமாயின் செயல் மற்றும் புதிய ஆக்க நிலை சோதனை முயற்சிகளாக ஆய்வுப்பணிகள் அமைய வேண்டும். தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகத்தின் நோக்கங்களில் ஒன்றான விரிந்த ஆழமான ஆய்வினைப் பின்பற்றி மண்ணின் மணத்துடன் விளங்கும் புதியதும் படைப்பாக்கமும் கொண்ட நாடகக்கலை தமிழ் நாட்டில் மலர நாடகத்துறை ஓர் உந்துசக்தியாக விளங்கவேண்டும் என விழைகிறது. கீழே தரப்பட்ட நோக்கங்களைக் கொண்டு ஆய்வு மற்றும் சோதனைகளுக்கான திட்டங்களை வகுத்துச் செயல்பட நாடகத்துறை விரும்புகிறது.

1) தமிழில் உலகம் தழுவிய நாடக, முருகியல் கோட்பாடுகளைக் கொணர்தல்.

2) மரபுக் கலைகளைக் கூறுகள், உத்திகள், நாடகப்பாங்கு, நீரோட்டம், ஆன்மா முதலியவற்றை உட்கொண்டு நவீன உய்த்துணர்வுகளைக் கொண்டு நவீன உய்த்துணர்வுகளை வெளியிட வகை செய்தல்.

3) ஆய்வுச்சோதனை ஆகியவற்றுக்குத் துணை செய்யும் வகையில் மரபுக்கலைகளை ஆவணமாக்குதல்.

4) விரிவாக்கப் பணியாக நாடகக்கலையை மனமகிழ்வு 'அறிவு' முருகியல் உணர்வு ஆகிய நிலைகளை உணர்த்தும் வண்ணம் மக்களிடையே கொண்டு செல்லுதல்.

5) குழந்தைகள் நாடகத்தை வளர்த்தல்.

6) நாட்டில் பிற பகுதிகளுடன் கலையின் கொள்வினை கொடுப்பு வினை நிகழ்த்துதல்.

இதுபோன்ற நாடகக்கலை பற்றிய அடிப்படை முயற்சிகள் எல்லாக் கூறுகளிலும் நடந்து வருமாயின் காலப்போக்கில் தமிழ் நாடகக் கலை தனக்கென ஓர் மேடை மொழியை உருவாக்கிக்கொள்ள இயலும். அது தமிழ்மண்ணில் வேரூன்றிய இந்தியத் தன்மையுடன் தனித்தன்மையையும், பொதுமையான ஏற்பினையும் ஏற்படுத்திக் கொண்டு விளங்கும்.

மூலம் : பொலிஷ் தமிழில் : திலீப்குமார்

நடுக்கடலில்

ஸ்லாவோமிர் மிரோஜெக்

இந் நாடகம் ஒரே அங்கத்தில் ஒரே காட்சி அமைப்பில் நிகழ்கிறது. காட்சி அமைப்பு: கடலில் மிதக்கும் கட்டுமரம். அதன் மேல் மூழ்கிய கப்பலிலிருந்து தப்பிய மூவர். பளிச்சென்ற மடிப்பு கலையாத (கறுப்பு கோட்டு, வெள்ளை சட்டை, டை, கைக்குட்டை சகிதமாக) ஆடைகள் அணிந்து 3 நாற்காலிகளில் உட்கார்ந்துள்ளனர். கட்டுமரத்தின் நடுவில் ஒரு பெரிய (Trunk) பெட்டியும் உள்ளது.

நபர்—1 (குண்டானவன்) : எனக்கு பசிக்கிறது.

நபர்—2 (நடுத்தர பருமன் உடையவன்) : எனக்குங்கூட ஏதாவது சாப்பிடக் கிடைத்தால் தேவலாம்.

நபர்—3 (ஒல்லியானவன்) : உணவுப் பொருட்கள் முற்றிலுமா தீர்ந்து விட்டன?

நபர்—1 : உணவு பொருட்கள் முற்றிலும் தீர்ந்து விட்டன. ஒரு பருக்கைகூட இல்லை.

நபர்—3 : பதப்படுத்தப்பட்ட உணவு சிறிதாவது மீதமிருக்கும் என்று நினைத்தேன்.

நபர்—1 : இல்லை, ஒன்றும் இல்லை.

நபர்—2 : எனக்கு இப்பொழுது சாப்பிட ஏதாவது வேண்டும்.

நபர்—3 : எனக்கும் கூடத்தான்.

நபர்—1 : ஏதாவதா! நண்பர்களே நாம் சிறிது யதார்த்தமாகவும் யோசிக்க வேண்டும். நமக்கு என்ன தேவையென்றால்......

நபர்—2 : எதுவாயிருந்தால் என்ன? எனக்கு அதைப்பற்றி கவலையில்லை.

நபர்—3 : உணவுப் பொருட்கள் எல்லாம்தான் தீர்ந்து விட்டனவே. பின் வேறென்ன செய்ய யோசனை?

நபர்—1 : நாம் சாப்பிட வேண்டியது எதையாவதையல்ல. ஆனால் யாரையாவது.

நபர்—2 : யாரையாவதா! (சுற்றும் முற்றும் பார்த்துவிட்டு) இங்கு யாரும் இல்லையே?

நபர்—3 : ஆமாம். என் கண்களுக்கும்கூட யாரும் தென்படவில்லையே .....அதாவது நம்மைத்......(திடீரென்று பேச்சை நிறுத்தி விடுகிறான்)

நபர்—1 : நாம் நமக்குள் யாரையாவதுதான் சாப்பிட்டாக வேண்டும்.

நபர் –2 : சபாஷ்! சரி உடனே ஆரம்பிக்கலாம்.

நபர்—3 : (அனாவசியமான அவசரத்துடன் ஆமோதித்தபடி) ஆம் உடனே ஆரம்பிக்கலாம்.

நபர்—1 : கனவான்களே கொஞ்சம் பொறுங்கள். நாம் (ஒன்றும் அறியா) சிறு குழந்தைகள் அல்ல. ''சரி. உடனே ஆரம்பிக்கலாம்'' என்று நாம் மூன்று பேரும் சேர்ந்து சொல்ல இயலுமா? இம்மாதிரி சூழ்நிலையில் ஒருவன் இப்படித்தான் சொல்ல வேண்டும். ''கனவான்களே! நீங்கள் விரும்பினால் என்னையே உணவாக்கிக் கொள்ளலாம். நான் உங்களுக்காக தயாராக இருக்கிறேன்.''

நபர்—2 : நம்மில் யார்?

நபர்—3 : யார்?

நபர்—1 : அதைத்தான் நானும் கேட்க இருந்தேன். (இறுக்கமான மவுனம் நிலவுகிறது)

நபர்—2 : (திடீரென்று ஸ்வாரஸ்யமான ஏதோ ஒன்றை அப்போதுதான் கண்டவன்போல் வானத்திற்கு கை உயர்த்தி) சீகல் பறவை! அதோ பாருங்கள் சீகல் பறவை!

நபர்—3 : நான் மிகவும் சுயநலம் பிடித்தவன். இதை இப்படி வெளிப்படையாக ஒப்புக்கொள்ள நேர்ந்ததற்கு மிகவும் வருந்துகிறேன். நான் எப்போதும் அகந்தையுடையவனாகவே இருந்திருக்கிறேன். பள்ளி மாணவனாக இருந்த சமயத்தில் கூட எப்போதும் என் மதிய உணவை நான் தனியாகவே சாப்பிடுவேன். யாரோடும் அதை நான் பகிர்ந்துகொண்டதே இல்லை.

நபர்—1 : என்ன சங்கடம் இது! அப்படியானால் நாம் அதிர்ஷ்ட எண் முறையை பின்பற்ற வேண்டியதுதான்.

நபர்—2 : சரி.

நபர்—3 : ஆம். அதுதான் சிறந்த தீர்வு.

நபர்—1 : நாம் இப்படி செய்வோம். முதலில் உங்கள் இருவரில் ஒருவர் ஒரு எண்ணை கூறுங்கள். அடுத்து மற்றவர் ஒரு எண்ணை சொல்லட்டும். பின் கடைசியாக நானும் ஒரு எண்ணை சொல்வேன். இந்த மூன்று எண்களின் கூட்டுத் தொகை ஒற்றைப் படையாக இருந்தால் நான் தோற்றதாக அர்த்தம். என்னை நீங்கள் சாப்பிட்டு கொள்ளலாம். ஆனால் இரட்டைப் படையாக இருந்தால் உங்களில் யாராவது ஒருவர் சாப்பிடப்பட ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும்.

நபர்—2 : வேண்டாம். இந்த சூதாட்டம் எனக்கு சம்மதமில்லை.

நபர்—3 : தவிர கூட்டலில் நீங்கள் தவறு செய்துவிடக்கூடும்.

நபர்—1 : நீங்கள் என்னை நம்பவில்லையென்றால் நான் என்ன செய்ய முடியும்.

நபர்—2 : நாம் இதைவிட சிறந்த வழியொன்றை கண்டுபிடிப்போம். நாம் நாகரீகமானவர்கள். அதிர்ஷ்ட எண் முறை என்பது பழங்காலத்தின் எச்சசொச்சம்.

நபர்—3 : முட்டாள்தனமான மூடநம்பிக்கை.

நபர்—1 : சரி அப்படியானால் ஒரு பொதுத் தேர்தல் ஏற்பாடு செய்வோம்.

நபர்—2 : நல்ல யோசனைதான். (நபர்—1 இடம்) நீங்களும் நானும், கூட்டணி அமைத்துக் கொண்டால் என்ன! தேர்தல் பிரச்சார நடவடிக்கைகளை இது மிகவும் எளிமையானதாக்கி விடுமே.

நபர்—3 : பாராளுமன்ற ஜனநாயகம் என்பது காலாவதியாகி விட்ட ஒன்று.

நபர்—1 : ஆனால் வேறு வழியும்தான் இல்லையே. உங்களுக்கு சர்வாதிகாரம் பிடிக்குமென்றால் சர்வாதிகாரியாக பதவி ஏற்க நான் தயார்!

நபர்—3 : வேண்டாம் சர்வாதிகாரம் ஒழிக!

நபர்—1 : அப்படியானால் சுதந்திரமான தேர்தல்......பின்

நபர்—2 : பின் ரகசிய வாக்குப் பதிவு.

நபர்—3 : ஆனால் தேர்தல் கூட்டணிகள் கூடாது. ஒவ்வொரு வேட்பாளரும் தனித்தனியாக போட்டியிட வேண்டும்.

நபர்—1 : (எழுந்து கொள்கிறான். பெட்டியை திறந்து அதிலிருந்து ஒரு குல்லாயை எடுக்கிறான்.) இதோ ஒரு குல்லாய். வேட்பாளர்களின் பெயர்கள் எழுதப்பட்ட வாக்கு சீட்டுகளை நாம் இதில்தான் போடவேண்டும்.

நபர்—3 : என்னிடம் பேனா இல்லை.

நபர்—2 : என்னிடம் இருக்கிறது. அதை மகிழ்ச்சியுடன் உனக்கு இரவல் தர சித்தமாயிருக்கிறேன்.

நபர்—1 : (தன் சட்டைப் பையிலிருந்து பேனாவை எடுத்தபடி) இதோ பேனா.

நபர்—2 : (உற்சாகத்துடன் கைகளை தேய்த்தபடி) தேர்தல் வாழ்க!

நபர்—3 : கொஞ்சம் பொறுங்கள். நாம் இந்த தேர்தலை நாகரீகமான மனிதர்கள் போல் நடத்த திட்டமிட்டிருக்கும் பட்சத்தில் தேர்தலுக்கு முன்பாக பிரச்சாரத்தையும் விட்டுவிட முடியாது. பண்பாட்டில் சிறந்த உலகின் எல்லா இடங்களி லும் தேர்தலுக்கு முன்பு பிரச்சாரம் நிச்சயம் இடம் பெறுவது உண்டு.

நபர்—1 : நீ வற்புறுத்தும் பட்சத்தில்......

நபர்—2 : சரி, சரி, அதையும் சீக்கிரமே நடத்தி விடுவோம்.

நபர்—1 : (நாற்காலியிலிருந்து எழுந்து கட்டுமரத்தின் மைய பகுதிக்கு வருகிறான்.) இப்போது பிரச்சாரத்தை ஆரம்பிக்க லாம். யார் முதலில் பேசப் போகிறீர்கள்?

நபர்—2 : (நபர்—3ஐ பார்த்து) நீ பேசலாமே.

நபர்—3 : இல்லை. நான் கடைசியில் பேசுகிறேன் நான் அப்படியொன்றும் சிறந்த பேச்சாளன் இல்லை.

நபர்—1 : ஆனால் இந்த யோசனையை கூறியது நீதான்.

நபர்—2 : உண்மைதான். இந்த தேர்தல், அரசியல், பிரச்சாரம் எல்லாமே உன் யோசனைதான். அதனால் நீதான் முதலில் பேசவேண்டும்.

நபர்—1 : சரி அப்படியே ஆகட்டும். உங்கள் விருப்பப்படி நானே முதலில் பேசுகிறேன். (ஏதோ மேடை மேல் நிற்பதுபோல் தன் நாற்காலியின் மேல் எழுந்து நிற்கிறான். மற்ற இருவ ரும் அவன் முன் அமர்ந்து கொள்கிறார்கள். நபர்—1 தன் சட்டை பையிலிருந்து ஒரு சிறிய துணி 'பானரை' எடுக்கி றான். நபர்—1ம், நபர்—2ம் அந்த பானரை நபர்—3ஐ நோக்கி காண்பித்தபடி பிடிக்கிறார்கள். அந்த பானரில்

உணவு கொடு! என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.) ......ம்...... நண்பர்களே......

நபர்—2 : (குறுக்கிட்டு) பேசி மழுப்பாதே! நாங்கள் சாதாரண ஜனங்கள்

நபர்—1 : ஆம் வெற்று கோஷங்கள் யாருக்கு வேண்டும்! எங்களுக்கு முழு உண்மை தெரிந்தாக வேண்டும்... இப்போது...

நபர்—3 : நண்பர்களே... நாம் இங்கே கூடியிருப்பது...

நபர்—2 : சீக்கிரம் விஷயத்துக்கு வா.

நபர்—1 : நாள் முழுக்க பேசப் போகிறாயா?

நபர்—3 ; இன்று நம்மை எதிர்நோக்கியுள்ள மாபெரும் பிரச்சினையான உணவு பிரச்சினை குறித்து பேச நாம் இங்கு கூடியுள்ளோம். நண்பர்களே, என்னை நீங்கள் தேர்ந்தெடுக்க உத்தேசித்திருந்தால் அது முற்றிலும் தவறு என்றுதான் நான் சொல்வேன். எனக்கு ஒரு மனைவியும் குழந்தைகளும் இருக்கிறார்கள். எத்தனையோ நாட்கள் அந்தி மாலையில் நான் என் வீட்டு தோட்டத்தில் அமர்ந்து என் குழந்தைகள் ஊஞ்சலாடுவதை பார்த்துக் கொண்டிருந்ததுண்டு. அப்போது, என் மனைவியும் தன் பின்னல் வேலையை செய்தபடி உடன் இருப்பாள். பின்பு இரவு மெல்ல கவியத் துவங்கும். நண்பர்களே, கனவான்களே இந்த அற்புதமான காட்சியை உங்களால் கற்பனை செய்து பார்க்க முடிகிறதா? இது உங்கள் மனதை தொடவில்லையா?

நபர்—2 : இது ஒரு வாதேமே அல்ல. பொது நன்மை பற்றி பேசும் போது தனி மனித உணர்வுகளுக்கு இடமில்லை. உன் குழந்தை நீ இல்லாமலேயே ஊஞ்சலாட முடியும்.

நபர்—1 : அதுவும் முன்னை விட நன்றாகவே ஆட முடியும்.

நபர்—3 : நண்பர்களே, நான் சிறுவனாக இருந்த போது என் எதிர்காலம் பற்றி எத்தனையோ அற்புதமான திட்டங்களை கொண்டிருந்தேன். அவை வெற்றி பெற தேவையான அளவு நான் உழைக்கவில்லை என்பது நிஜம்தான். என் கனவுகள்

நிறைவேறவேயில்லை. ஆனால் இப்போதும் காலம் தாழ்ந்து விடவில்லை. நினைத்தால் எல்லாவற்றையும் சாதித்து விட முடியும். இனி மேலும் என் கடமைகளை நான் புறக்கணிக்கப் போவதில்லை. என்னிடமும் குறைகள் இருந்தன—தன்னம் பிக்கை குறைவு, சோம்பேறித்தனம். ஆனால் நிச்சயம் நான் என்னை மாற்றிக் கொள்வேன். என் அறிவை வளர்த்துக் கொள்வேன். என் சுபாவத்தை திருத்தி அமைத்துக் கொள் வேன். என் எண்ணங்களை உறுதியாக செயல்படுத்துவேன். இறுதியில் அடைய வேண்டிய எல்லாவற்றையும் அடைந்து விடுவேன். நிச்சயம் நானும் ஒரு பெரிய ஆளாகி விடுவேன்.

நபர்—2 : உரக்க பேசு.

நபர்—3 : நான் நிச்சயம் பெரிய ஆளாகி விடுவேன்.

நபர்—1 : சுயநலக்காரன்!

நபர்—2 : எங்களுக்கு உணவு வேண்டும்.

நபர்—1 : கோரஸாக சொல்வோம் 1, 2, 3,

நபர்—1ம்
நபர்—2ம் } (சேர்ந்து) உணவு கொடு! உணவு கொடு!

நபர்—3 : (மிகவும் நிலை குலைந்து, கிட்டதட்ட அழும் நிலை யில்) இல்லை, இது அநியாயம்...இது அநியாயம்... (பின் கீழே இறங்கி விடுகிறான்)
(நபர் 2 பானரின் முனையை நபர் 1 இடம் கொடுத்து விட்டு மேடைக்கு செல்கிறான்)

நபர்—2 : சக விருந்தாளிகளே

நபர்—1 : அமைதி! அமைதி!
(நபர்-3 உற்சாகமேயில்லாமல் கை தட்டுகிறான்)

நபர்—2 : நான் ஒரு சிறந்த பேச்சாளன் அல்ல. தவிர நான் அதிகம் பேசவும் விரும்பவில்லை. செயல்தான் எனது சித்தாந்தம். சிறுவயது முதலே எனக்கு சமையல் கலையில் மிகுந்த ஆர்வம் உண்டு. சொல்லப் போனால் எனக்கு உணவைவிடவும் சமையல் கலையில்தான் நாட்டம் அதிகம்.

உணவை பொறுத்தவரை மிக எளிமையான ருசிகள் கொண்டவன் நான். வெளிப்படையாக சொல்வதானால் எனக்கு சாப்பிடுவதே பிடிக்காது. எனக்கு தேவையானதெல்லாம்— அதாவது நான் ரொம்பவும் குறைவாக சாப்பிடுபவன் — ஒன்றுமேயில்லை என்றுகூட சொல்லிவிடலாம். நான் கூறுவது என்னவென்றால்—நான் ஒன்றுமே சாப்பிடுவதில்லை. இரண்டு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு வேண்டுமானால் ஒரு வேளை நான் இரண்டு மூன்று தினங்களுக்கு ஒருமுறை கொஞ்சம் துண்டு துணுக்குகளை இங்கே அங்கே சாப்பிட்டுக் கொண்டிருந்தேன் என்று சொல்லலாம். ஆனால் இப்போது! இப்போது நான் ஒன்றுமே சாப்பிடுவதில்லை. உண்வை நான் முற்றாக துறந்து விட்டேன் இப்போது. இன்று உணவு தயாரிப்பதுதான் என் வாழ்க்கையின் மிகப்பெரிய சந்தோஷமாக இருக்கிறது. ஒரு சமையல் கலை நிபுணன் என்ற வகையில், நான் பார்த்து பார்த்து சமைக்கும் உணவை மற்றவர்கள் ருசித்து சாப்பிடுவதைக் கண்டு ஆனந்தப்படுவதைத் தவிர வேறெதையும் நான் பெரிதாகக் கருதுவதில்லை. நான் தயாரிக்கும் ருசியான உணவில் மற்றவர்கள் அடையும் திருப்தி ஒன்றே என் உழைப்புக்கான மிகப்பெரிய கௌரவம் என்று நினைப்பவன் நான். கடைசியாக ஒன்று சொல்ல விரும்புகிறேன். நான் மாமிச உணவு வகைகளைத் தயாரிப்பதில் மிக வல்லவன். நான் வைக்கும் 'சூப்'களுக்கு நிகர் இல்லை என்றே சொல்லலாம். அவ்வளவுதான் நான் சொல்ல விரும்புவது.

நபர்—1 : பிரமாதம் (கரகோஷம் செய்கிறான். நபர் 3 ஒன்றுமே சொல்லாமல் உணர்ச்சியற்று காணப்படுகிறான். நபர்—2 கீழே இறங்கி விடுகிறான். நபர்—1 மேடைக்கு செல்கிறான்)

நபர்—2 : வாழ்க வாழ்க (நபர்—2 கரகோஷம் செய்து முடிந்தவுடன் நபர்—1 இரு கைகளையும் ஆசிர்வதிப்பது போல் உயர்த்துகிறான். சுற்றி பெரிய கூட்டம் இருப்பது போல் எல்லா திசைகளையும் பார்க்கிறான்.)

நபர்—1 : (திடீரென்று கையை உயர்த்தி ''பாசிஸ'' வணக்கம் செலுத்துகிறான்.) பசித்த மானுடர்களே, உங்களை நான் வணங்குகிறேன்.

நபர்—2 : (உற்சாகத்துடன்) வாழ்க...வாழ்க...

நபர்—1 : (அதிகார தோரணை மிக்க செய்கை மூலம் நபர்—2ஐ அமைதிப்படுத்தி விட்டு) என் பேச்சு மிகச் சுருக்கமானதாக இருக்கும். ஒரு படைவீரன் மற்றவனிடம் பேசுவது போன்று. முதலாவதாக—என் கருத்துக்களை நான் உங்கள் மீது திணிக்க விரும்பவில்லை என்று சொல்லி விட விரும்புகிறேன். உங்கள் முடிவுகளை நீங்களேதான் எடுக்க வேண்டும். நான் வெறும் உங்கள் ஊழியன். உங்கள் சித்தமே எனது பாக்கியம். எனக்கு என்ன அளிக்கப்படுகிறதோ அதை பேசாமல் ஏற்றுக் கொள்பவன் நான். இரண்டாவது விஷயம் நான் ஜீரணிக்கப் பட முடியாதவன் என்பது; எலும்பும் தோலுமான நான் எப் போதுமே கொஞ்சம் பலவீனமானவன்தான். என் விலா எலும்புகளில் இரண்டு செயற்கையானவை — உலோகத்தால் ஆனவை. என் ஈரல் துண்டிக்கப்பட்ட ஒன்று. தவிர என் ஒரு கால் மற்றதை விட சிறியது. இந்த உண்மைகளை நான் உங் களிடம் மறைக்க விரும்பவில்லை. மூன்றாவதாக தந்திரமாக பேசி ஏமாற்றும் மலிவான அரசியல்வாதியாக நான் என்றுமே இருக்க விரும்பவில்லை. எதையும் நேரடியாக பேசுவதுதான் சரி என்று நினைப்பவன் நான். எனவே, நண்பர்களே, இந்த தேர்தலில் நான் தேர்ந்தெடுக்கப்படாவிட்டால் நாம் சாப்பிடப் போகும் மனிதனின் புட்டத்தையும் குடல் பகுதியையும் முழு தாக என் சக விருந்தாளிக்கே கொடுத்து விட நான் வாக்களிக் கிறேன், அது போக உள்ள மிச்சம் மீதியை நான் திருப்தியுடன் ஏற்றுக்கொள்வேன். ஆனால் நாக்கு அவசியம் எனக்குத்தான். இவ் விஷயத்தில் விபரீதமான ஆசையுள்ள மனிதன் யாராவது இங்கே இருந்தால் அவனை நான் அந்த எண்ணத்தை கைவிட்டு விடும்படி பாசத்துடன் எச்சரிக்க கடமைப்பட்டுள் வேன். ஒருக்காலும் நாக்கை என்னால் விட்டுத் தர முடியாது என்று சொல்லிக் கொள்ள ஆசைப்படுகிறேன்.

நபர்—2 : (பலமாக கைதட்டி ஆமோதித்துக் கொண்டே) வாழ்க எங்கள் தலைவர்.

நபர்—1 : அவ்வளவுதான் பேச்சு. கதையளக்கவோ தத்துவம் பேசவோ இனி நேரமில்லை. நேராக களத்திற்கு செல்லலாம் வாருங்கள்!

நபர்—2 : பலமாக கரகோஷம் செய்கிறான்.

நபர்—1 : கீழே இறங்கி விடுகிறான்.

நபர்—1 : (நபர் 3ஐ பார்த்து) எப்படி என் பேச்சு! உனக்கு திருப்திதானே?

நபர்—3 : அற்புதமாக பேசினீர்கள்... ஆனால் ஒரு விஷயம்...... என்னால் குடலின் கீழ் பகுதியை சாப்பிட முடியாது...உங்களுக்கு ஆட்சேபணை இல்லையென்றால் எனக்கு வேறு ஏதாவது ஒரு பகுதியை...

நபர்—2 : (நபர் 1 இன் முன் மரியாதையுடன் நின்று கொண்டு) வாழ்த்துக்கள். உங்கள் பேச்சு என்னை மிகவும் நெகிழ்ச்சி அடையச் செய்து விட்டது. நாக்கு சம்பந்தமான விஷயத்தில் நான் உங்கள் பக்கம் தான்.

நபர்—1 : சரி, பிரச்சார நடவடிக்கைகள் முடிந்து விட்டன. இனி நாம் வாக்களிக்கலாம்.

(நபர் 1 தன் குல்லாயை கட்டுமரத்தின் நடுவில் வைக்கிறான். பின் மூவரும் ஆளுக்கொரு மூலையில் சென்று முதுகைக் காண்பித்தபடி திரும்பி நின்று கொண்டு தங்களுக்கான சிறு அட்டைகளில் எழுதுகிறார்கள். நபர் 1ம் நபர் 2ம் நபர் 3ஐ லேசாக ஓரக்கண்ணால் பார்க்கிறார்கள். நபர் 1 நபர் 3இன் தோள் பக்கமாக சென்று மெதுவாக எட்டிப் பார்க்கிறான். நபர் 3 உஷாராகி உடனே தன் அட்டையை மறைத்துக் கொள்கிறான்.)

நபர்—3 : (நபர் 1 இடம் பேனாவை திருப்பிக் கொடுத்தபடி) மிக்க நன்றி.

நபர்—1 : அதனால் பரவாயில்லை. வேறு ஏதாவது உதவி வேண்டுமென்றாலும் கூட கேள் (போலியான பவ்யத்துடன்) (இப்போது நபர் 1ம் நபர் 2ம் தங்களுடைய அட்டைகளில் எழுதுகிறார்கள். நபர் 3 திரும்பி நின்று கொண்டிருக்கிறான். பின் மூவரும் ஒரே சமயத்தில் திரும்பி கட்டுமரத்தின் மையத்திற்குள் சென்று குல்லாய்க்குள் தங்கள் அட்டைகளைப் போடுறார்கள்.)

நபர்—1 : நாம் இப்போது வாக்குகளை எண்ணலாம்.

நபர்—2 : ரொம்பவும் உற்சாகமாக இருக்கிறது. வாக்களிப்பது நிச்சயம் பசியை அதிகரிக்கச் செய்கிறது என்றுதான் சொல்ல வேண்டும்.

நபர்—3 : நீ இன்னும் கொஞ்சம் சமயோசிதமாக நடந்து கொள்ளவும் முடியும்.

(நபர் 1 குல்லாய்க்குள் கைவிட்டு பார்க்கிறான். பின் கையை தலைக்குமேல் உயர்த்தியபடி நபர் 3ஐ சந்தேகத்துடன் உற்று பார்க்கிறோன்.)

நபர்—3 : என்ன விஷயம்... என்ன ஆயிற்று?

நபர்—2 : தேர்தல் முடிவு என்ன?

நபர்—1 : நண்பர்களே இந்த தேர்தல் செல்லாதது என்று நாம் அறிவிக்க வேண்டும்.

நபர்—2 : ஏன்? எனக்கு ரொம்பவும் பசிக்கிறது.

நபர்—3 : ஜனநாயக முறையில் சுதந்திரமாக நடந்த இந்த தேர்தலை செல்லாதது என்று அறிவித்து குலைத்து விட சதி செய்கிறீர்களா?

நபர்—1 : குல்லாய்க்குள் 4 வாக்குகள் இருக்கின்றன. ஆம்! நான்கு வாக்குகள்! (நபர் 1ம் 2ம் நபர் 3ஐ சந்தேகத்துடன் பார்க்கிறார்கள்)

நபர்—3 : (ஒன்றும் அறியாதவன் போல்) பாராளுமன்ற ஜனநாயகம் எனபது காலாவதியாகி விட்ட ஒன்று.

நபர்—2 : இனி என்ன செய்வது?

நபர்—1 : இது ஒரு அரசியல் நெருக்கடி தான். ஏன், பேசாமல் நாமே ஒருவருடைய பெயரை முன்மொழிந்து தேர்வு செய்து விடலாமே!

நபர்—3 : யார் முன் மொழிவார்கள்?

நபர்—1 : நானே சந்தோஷமாக அதைச் செய்ய முடியும்.

நபர்—3 : சரிதான்! நான் நினைத்தேன், இப்படித்தான் நடக்கும் என்று. கூடாது, நிச்சயம் நீங்கள் முன் மொழியக் கூடாது.

நபர்—2 : ரொம்பவும் சங்கடமான நெருக்கடிதான். ஜனநாயகம் சரிப்பட்டு வரவில்லை. சர்வாதிகாரமும் ஏற்றுக் கொள்ள முடியாதது. நாம் வேறு ஏதாவது ஒரு வழியைக் கண்டுபிடித்துத்தான் ஆக வேண்டும்.

நபர்—1 : இந்த மாதிரி சந்தர்ப்பங்களில் தன்னையே அர்ப்பணித்துக் கொள்ளக் கூடிய உயர்ந்த பண்பும் மனமும் கொண்ட ஒரு மனிதன்தான் நமக்கு உதவ முடியும். சாதாரண மனித பலவீனங்கள் நம்மை கை விட்டு விடும்போது தியாக சிந்தனையுடையவர்கள்தான் எப்போதுமே நிலைமையை சமாளிக்கக் கூடியவர்கள். (மீண்டும் ஒரு சொற்பொழிவாற்றும் தோரணையுடன்) என் இனிய நண்பனே...

நபர்—3 : வேண்டாம்...போதும். நீங்கள் சொல்வதை கேட்க நான் தயாராக இல்லை.

நபர்—2 : பேசாமல் இரு, அவர் சொல்வதை கேள்.

நபர்—1 : என் இனிய நண்பனே, கடமை, கண்ணியம், சக மனிதன் மேல் நம்பிக்கை போன்ற உயர்ந்த உணர்வுகளை நீ நினைத்தாலும் உன்னால் மறைத்துக் கொள்ள முடியாது என்பது தெரியும். நாம் சந்தித்த முதல் தருணத்திலேயே நீ எல்லாவகையிலும் எங்கள் இருவரை விடவும் வித்தியாசமானவன் என்பதை என்னால் உணர்ந்து கொள்ள முடிந்தது. குறிப்பாக உன் இயல்பான கண்ணியம், பொது நலத்தில் நீ கொண்டிருக்கும் தீராத வேட்கை, உன் தியாக சிந்தனை... என்ன நான் சொல்வது சரி தானே.

நபர்—2 : ஆமாம், ஆமாம். இவனைவிட உயர்ந்த ஒரு மனிதனை என் வாழ்நாளில் பார்த்ததே இல்லை.

நபர்—1 : நண்பனே, என்னதான் ரகசியமாக நீ அதை பேணிக் கொண்டிருந்தாலும் உன் பரிசுத்தமான ஆசையை நிறைவேற்றிக் கொள்ள இந்த சமூகம் உனக்கு ஒரு வாய்ப்பை அளித்திருக்கிறது என்கிற உண்மை எனக்கு மிகுந்த மகிழ்ச்சியை அளிக்கிறது. நீ நேர்மையானவன், நல்ல மனம் படைத்தவன், இனிய சுபாவமுள்ளவன், நெஞ்சில் ஈரமுள்ளவன், அடக்கமும் பணிவும் மிக்க ஒரு சிறந்த மனிதனாக எங்களால் நினைவுகூரப்பட வேண்டும் என்ற உனது தணியாத தாகத்தை தீர்க்க இந்த சமூகம் காத்திருக்கிறது.

நபர்—3 : வேண்டாம். நான் மாட்டேன்.

நபர்—2 : என்ன! நீ உன்னை அர்ப்பணித்துக் கொள்ள விரும்பவில்லையா?

நபர்—3 : இல்லை.

நபர்—2 : உன் மீது நம்பிக்கை கொண்டிருக்கும் இந்த சமூகத்தை நீ ஏமாற்றப் போகிறாயா? இல்லை. கூடாது. நீ அவசியம் உன்னை அர்ப்பணித்துக் கொள்ளத்தான் வேண்டும்.

நபர்—3 : இல்லை, முடியாது.

நபர்—2 : இப்படிச் சொல்வது சற்றும் அழகல்ல.

நபர்—1 : நீ திட்டவட்டமாக மறுக்கிறாயா?

நபர்—3 : ஆம் மிகவும் திட்டவட்டமாக மறுக்கிறேன். இந்த விஷயத்தில் பெருந்தன்மையுடன் நடந்து கொள்ள வேண்டிய அவசியமில்லை எனக்கு.

நபர்—2 : இனிமேல் உன்னுடன் பேச்சே கிடையாது எனக்கு. நீ கௌரவமானவன். இந்த கட்டு மரத்தின் மீது பற்றும் அக்கறையும் கொண்டவன் என்று நினைத்தேன். ஆனால் நீ சரியான அயோக்கியன் என்பதை நிருபித்து விட்டாய். உன்னுடன் பேச இனி என்ன இருக்கிறது. (கோபத்துடன் விலகிச் சென்று நபர்—1க்கு முதுகைக் காண்பித்தபடி நின்று கொள்கிறான்)

நபர்—1 : நீ இப்படி சொல்வது மிகுந்த ஏமாற்றத்தை அளிக்கிறது. கௌரவம் என்பது உனக்கு ஒரு பொருட்டே அல்ல என்று தெரிகிறது. போகட்டும். இந்த பிரச்சனையை தீர்க்க நீயே வேறு ஏதும் யோசனை சொல்லலாமே?

நபர்—3 : (சிறிது நம்பிக்கையுடன்) நிச்சயம் சொல்கிறேன். ஆனால் எனக்கு தேவை நீதி; எதிலும் நீதி. அதிகமும் வேண்டாம், குறைவாகவும் வேண்டாம். சரியான நீதி.

நபர்—1 : நீ சொல்வது ஆச்சர்யமாக உள்ளது.

நபர்—3 : ஏன்?

நபர்—1 : நீதி உனக்கு எதிராக, அதாவது சாப்பிடப்பட வேண்டியவன் நீதான் என்று, தீர்ப்பளிக்காது என்று நீ எப்படி நிச்சயமாக நம்புகிறாய்.

நபர்—3 : ஏன் நம்பக்கூடாது? நான் எத்தனையோ இன்னல்களையும் துரதிர்ஷ்டங்களையும் அனுபவித்தவன். சிறுவயதிலிருந்தே எனக்கு வாழ்க்கை சாதகமாக அமையவில்லை. சூழ்நிலைகள் எப்போதுமே எனக்கு எதிராகவே செயல்பட்டன. அதனால்...

நபர்—1 : அதனால் என்ன? அதனால் உன் கடந்தகால கஷ்டங்களுக்கு ஈடு செய்யும் வகையில் பிரபஞ்ச நீதி உனக்கு சாதகமாக அமைந்துவிடும் என்று நம்புகிறாயா?

நபர்—3 : ஆமாம்.

நபர்—1 : ஆச்சரியமாக இருக்கிறது. நீதி வேண்டும், நீதி வேண்டும் என்று கூப்பாடு போடுகிறவர்களே சமூகப் பொறுப்பற்ற, நேர்மையற்ற மனிதர்களாக இருக்கிறார்கள். இவர்கள் நீதி வேண்டும் என்று பேசுவதே பிறருடைய வெற்றியின் பலனை அபகரித்துவிடவேண்டும் என்ற நோக்கத்தில்தான்.

நபர்—3 : நீங்கள் என்ன சொன்னாலும் அதைப்பற்றி எனக்குக் கவலையில்லை. நான் எந்த உடன்பாட்டுக்கும் தயார். ஆனால் ஒரே ஷரத்து; அந்த முடிவில் நீதி இருக்க வேண்டும்.

நபர்—1 : (பரிகாசத்துடன்) அதாவது, உன்னை மட்டும் சாப்பிடக்கூடாது என்கிற நீதி இருக்கவேண்டும், அப்படித் தானே?

நபர்—3 : இப்போது நீங்கள்தான் என் பேச்சுக்கு தவறான அர்த்தம் கற்பிக்கிறீர்கள். எனக்கு நீதிதான் முக்கியம்...... எதிலும்.

நபர்—1 : நாம் உட்கார்ந்து பேசுவோம் நண்பர்களே. இது மிகவும் சிரமமான வேலைதான். என்றாலும் இதை செய்து தான் ஆகவேண்டும்.

நபர்—2 : நான் அவனுடன் பேச விரும்பவில்லை.

(மூவரும் முதலில் அமர்ந்ததுபோல் நாற்காலியில் அமர்ந்து கொள்கிறார்கள்.)

நபர்—1 : (நபர்—2ஐ பார்த்து) நண்பனே உன் தாயார் உயிருடன் இருக்கிறார்களா?

நபர்—2 : (தயக்கத்துடன்) தெரியாது. ...உங்கள் தாயார்?

நபர்—1 : (வானத்தை பார்த்து) துரதிர்ஷ்டவசமாக நான் பிறந்தவுடன் அனாதையாகி விட்டேன். பாவம், என் பெற்றோர்கள்! (நபர்—3ஐ பார்த்து) உன் தாயார்?

நபர்—3 : எனக்கு அம்மா இருக்கிறார்கள். ஆனால் இப்போது அவள் நான் இறந்து விட்டேன் என்று நினைத்து எனக்காக தனிமையில் வருந்திக் கொண்டிருக்கக்கூடும். பாவம் அம்மா!

நபர்—1 : நீதியின் நோக்கிலிருந்து பார்க்கும்போது நமது பிரச்சனை ரொம்பவும் சாதாரணமான ஒன்று என்று தோன்றுகிறது. தாயற்ற அனாதைகளுக்கு தீங்கு நேர்வதை யாருடைய மனசாட்சியும் ஒப்புக் கொள்ளாது. காட்டுமிராண்டிகள்கூட அனாதையாக இருப்பதை மிகக் கொடுமையான துர்பாக்கியமாக கருதுவார்கள். நண்பனே, அனாதைகளான எங்கள் இருவரில் ஒருவர் சாப்பிடப்படுவது என்பது அடிப்படை நீதியின் முகத்தில் விழும் அறை என்றுதான் கூறமுடியும்.

அனாதையாக இருக்கும் கொடுமை போதாதா? சாப்பிடப்பட்டு மடியவும் வேறு வேண்டுமா?

நபர்—3 : (குழப்பத்துடன்) ஆனால்?

நபர்—1 : இல்லை நண்பனே, விஷயம் தெள்ளத் தெளிவாக இருக்கிறது. எங்களுக்கு அம்மா இல்லை. உனக்கு அம்மா இருக்கிறார்கள். அதனால், நிச்சயம் உன் வாழ்க்கை மகிழ்ச்சியாகவே இருந்திருக்கும். உலகத்தின், அம்மா இல்லாத கோடானு கோடி அனாதைகளுக்கு அம்மா உள்ள நீ பட்டிருக்கும் அறக்கடனை தீர்க்க இப்போது சந்தர்ப்பம் வந்து விட்டது என்று உனக்கு தோன்றவில்லையா? வாய்க்கு ருசியான உணவும், குடும்பத்தின் ஆதரவும், தாயாரின் அரவணைப்பும் இழந்தவர்களுக்கு நீ பட்டிருக்கும் கடனை தீர்க்க இதுவே சமயம். தவிர, நீ ஏற்கனவே இறந்துவிட்டதாக எண்ணி உனக்காக உன் தாயார் வருந்திக் கொண்டிருப்பதாக நீயே ஒத்துக் கொண்டிருக்கிறாய்.

நபர்—3 : (இந்த வாதத்திற்கு பதில் கூறமுடியாத குழப்பத்துடன்) எனக்குத் தெரியாது. இந்நேரம், ஒருவேளை என் தாயாரும்கூட இறந்து போயிருக்கக்கூடும். நான் கடைசியாக பார்த்தபோது மிகவும் பலவீனமாக காணப்பட்டாள் அவள். நான் ஊருக்குபோய் பலகாலம் ஆகிவிட்டது.

நபர்—1 : நீ பேசுவது குழந்தைத்தனமாக உள்ளது. இந்த விஷயத்தை எப்படி ஊர்ஜிதம் செய்வது? உன் தாயார் இறந்து போயிருப்பாள் என்பதற்கு என்ன ஆதாரம்?

நபர்—2 : ஆம் என்ன ஆதாரம்?

நபர்—3 : நான் கடைசியாக பார்த்தபோது என் தாயார் மிகவும் மோசமாக இருந்தாள் என்றுதான் கூறினேன். மேலும் இந்த நவீன யுகத்தில் எங்கும் வியாதிகள் பற்றிய பேச்சுதான் அதிகம்.

நபர்—1 : கலாபூர்மான கற்பனை! அப்பட்டமான கட்டுக் கதை. நான் நம்ப மாட்டேன். நான் சொல்கிறேன்—உன் தாயார் நல்ல ஆரோக்கியத்துடன் மிகவும் சந்தோஷமாக இருக்கிறாள்

என்று. அவள் இன்னும் பல்லாண்டு வாழ வாழ்த்துகிறேன். ஆனால் இதற்கு நேர்மாறாக எங்கள் பெற்றோர்கள். (நபர் 3ஐ பார்த்து) நினைவிருக்கிறதா உனக்கு. சிறுவர்களாயிருந்த போது இலையுதிர்காலத்து நீண்ட மாலைப் பொழுதுகளில் வெற்றுக் கால்களுடன் தெருவில் அலைந்து நாம் தீப்பெட்டி விற்றது...

நபர்—2 : தயவு செய்து அதைப் பற்றி பேசாதீர்கள். வாழ்க்கையில் சில விஷயங்களை நாம் மறந்து விடுவதுதான் நல்லது.

நபர்—1 : அப்புறம் அந்த கொடூரமான மாமாவை......நம்மிடம் இருந்த கடைசித் துண்டு ரொட்டியையும் தன் செல்ல நாய்க் குட்டிக்கு போட பிடுங்கிக்கொண்டு சென்றானே அவனை......

நபர்—2 : ஆம், கடந்த காலத்தின் பயங்கரமான சித்ரவதைகள். (உன்னை சாப்பிடுவதை தவிர வேறு வழியே இல்லை என்ற தோரணையுடன் நபர்—1 நபர்—3ஐ பார்த்து கைகளை விரித்தபடி நிற்கிறான்.)

நபர்—3 : மன்னிக்க வேண்டும். யாரோ கடலிலிருந்து அழைக்கிறார்கள் என்று நினைக்கிறேன்.

நபர்—1 : நாங்கள் பேசுவது உன் காதில் விழவில்லை! சக மனிதர்கள் படும் துயரம் உன் மனதில் எந்த பாதிப்பையும் ஏற்படுத்தவில்லை. நீங்கள் எல்லோரும் ஒரே மாதிரிதான். சுயநலம் பிடித்த "அம்மா பிள்ளைகள்."

(தூரத்தில் மெலிதான ஒரு குரல் கடலிலிருந்து கேட்கிறது.)

நபர்—2 : (குற்றம் சாட்டும் தோரணையுடன்) இவன் தன் சிறு வயதில் பொம்மைகள் வைத்து சந்தோஷமாக விளையாடி இருப்பான்.

நபர்—1 : ஆம், கரடி பொம்மை, தலையாட்டும் பொம்மை எல்லாம் வைத்து விளையாடியிருப்பான்.

(தூரத்தில் கேட்ட குரல் இப்போது மிக அருகாமையில் கேட்கிறது.)

குரல் : உதவி! உதவி!

நபர்—3 : நான் பொம்மைகளுடன் விளையாடவில்லை. (குரல் வரும் திசையைப் பார்த்துக்கொண்டே) நான் அப்போதே இந்த குரலை கவனித்தேன்.

குரல் : காப்பாற்றுங்கள்.

நபர்—1 : ஆமாம், யாரோ இந்த வேளை கெட்ட வேளையில் நம்மையும் நோக்கி வருகிறார்கள்! அனாதைகளுக்கு எப் போதும் துரதிர்ஷ்டம்தான்.

நபர்—2 : (எழுந்து நின்று கடலை பார்க்கிறான்) யாரோ நமக்கு உணவுதான் எடுத்துக்கொண்டு வருகிறார்கள் என்று நினைக் கிறேன். இப்போது என்னால் நன்றாக பார்க்க முடிகிறது. யாரோ ஒரு கையால் நீந்திக்கொண்டு வருகிறார்கள். இன் னொரு கையில் எதையோ பிடித்துக்கொண்டிருக்கிறார்கள்.

(நபர்—1ம் நபர்—3ம் எழுந்து கட்டுமரத்தின் விளிம்புக்கு சென்று பார்க்கிறார்கள்.)

நபர்—3 : ஆமாம் ஆமாம், யாரோ ஒரு கிராமவாசி சந்தைக்கு செல்லும் வழியில் தன் பன்றியுடன் கடலில் விழுந்திருப்பான். பிறகு அப்படியே ஒரு கையால் பன்றியை பிடித்தபடி, மற் றொரு கையால் நீந்திக்கொண்டு வருகிறானோ என்னவோ.

நபர்—1 : அதோ...தெரிகிறான் பார்.

நபர்—2 : யாரோ, சீருடை அணிந்து கொண்டிருக்கிறார்களே!

குரல் : (மிக அருகில்) காப்பாற்றுங்கள்! (சீருடை, தொப்பியும் கூட அணிந்த ஒரு தபால்காரன் தன் தோள் பை சகிதமாக கடலிலிருந்து தென்படுகிறான். நபர்—2 அவனை கைதூக்கி விடுகிறான்.)

தபால்காரன் : நன்றி.

நபர்—1 : சாப்பிட ஏதாவது வைத்திருக்கிறாயா?

தபால்காரன் : நானா? என்னிடம் ஒன்றுமில்லை. எனக்கேகூட எதாவது சாப்பிட்டால் தேவலாம்போல் இருக்கிறது. காலை யிலிருந்து நான் ஒன்றும் சாப்பிடவில்லை. (நபர்—3ஐப் பார்த்து) அட கடவுளே! நீயா? என்ன ஆச்சர்யம்!

நபர்—1 (சந்தேகத்துடன்) உனக்கு இவனை முன்னரே தெரியுமா?

தபால்காரன் : என் தெரியாமல்! 10 வருடங்களாக இவனது கடிதங்களை நான்தானே பட்டுவாடா செய்கிறேன். ஆனால் இவனை இப்படி நடுக்கடலில் சந்திப்பேன் என்று கனவிலும் நினைக்கவில்லை. எப்படியும் நடப்பது எல்லாம் நல்லதுக்குத் தான். (நபர்—3ஐப் பார்த்து) உனக்கு ஒரு தந்தி உள்ளது.

நபர்—3 : தந்தியா...எனக்கா...!

தபால்காரன் : ஆம். கடற்கரையருகே இருக்கும் உன் வீட்டிற்கு செல்லும் வழியில்தான் அலை அடித்து இப்படி என்னை கடலுக்குள் இழுத்து வந்து விட்டது. நல்லவேளை, எனக்கு நன்றாக நீச்சல் தெரியும். அதனால் தப்பித்தேன். (தன் பைக்குள் கைவிட்டபடி) இதோ உன் தந்தி.

(நபர்—3 தந்தியை வாங்கி, ஒரு மூலையில் சென்று பிரித்துப் பார்க்கிறான்.)

நபர்—1 : (சந்தேகத்துடன்) நீ நிஜமாகவே தபால் இலாகாவை சேர்ந்தவன் தானா? நீ அணிந்திருக்கும் சீருடை உண்மை யானது தானா? இல்லை வேஷமா?

தபால்காரன் : உண்மையான சீருடைதான். ஆனால் நனைந்து விட்டது. கடலில் விழுந்தால் நனைந்துதான் போகும்.

நபர்—3 : சபாஷ்!

நபர்—1 : என்ன ஆயிற்று?

நபர்—3 : நண்பர்களே நான் ஒரு மாபெரும் சோகத்திற்குள்ளாகி இருக்கிறேன். என் தாயார் இறந்து விட்டார்!

நபர்—2 : போச்சுடா.

நபர்—3 : நண்பர்களே நம் விவாதித்துக் கொண்டிருந்த பிரச்சினையை ஒட்டி ஒரு முக்கியமான கருத்தை சொல்ல விரும்புகிறேன். இப்போது உங்கள் இருவரைப் போலவே நானும் அனாதை ஆகி விட்டேன். எனவே, நம் மூவரில் யார் சாப்பிடப்பட வேண்டும் என்கிற விஷயத்தை மீண்டும் விவாதத்திற்கு எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும் என்று கோருகிறேன்.

நபர்—1 : நான் இதை ஆட்சேபிக்கிறேன். இதில் ஏதோ மோசடி நடந்துள்ளது. தபால்காரன் உன்னுடைய கையாள். உன்னுடன் ஒன்றாக படித்தவன். இருவரும் சேர்ந்து ஏதோ ஏமாற்று வேலை செய்கிறீர்கள்.

தபால்காரன் : கடமையை செய்யும் ஒரு அரசு ஊழியனை நீங்கள் அவமதிக்கிறீர்கள்!

நபர்—1 : (நபர் 3ஐ பார்த்து) எவ்வளவு லஞ்சம் கொடுத்தாய் அவனுக்கு?

நபர்—3 : உங்கள் குற்றச்சாட்டு ஆதாரமற்றது. வேண்டுமென்றால் அவரிடம் நீங்களே விசாரித்துக் கொள்ளலாம்.

நபர்—1 : நிச்சயம் விசாரிக்கிறோம். அவன் 'ஆம்' என்று கூறி குற்றத்தை ஒப்புக் கொண்டால் மறு பேச்சின்றி உன்னை நாங்கள் சாப்பிட்டு விடுவோம். ஒரு வேளை அவன் குற்றத்தை ஒப்புக் கொள்ள மறுத்தால் அவனையே சாப்பிட்டு விடுவோம்.

தபால்காரன் : (ஆச்சர்யத்துடன்) என்ன இது அநியாயம்! என்னை சாப்பிட்டு விடுவீர்களா? நான் இப்போது தானே வந்திருக்கிறேன்.

நபர்—1 : அதனால் தான் உன்னை சாப்பிடலாம் என்கிறோம். இப்போதுதான் பறித்த பச்சை காய்கறி போல் நீ பசுமையாக இருக்கிறாய். நீயே போதும் எங்களுக்கு.

நபர்—2 : தலைவரே நாம் இந்த இருவரையுமே சாப்பிட்டு விடலாம் என்று நினைக்கிறேன். ஒருவனை வறுத்து விடலாம்; மற்றவனை கைமா செய்து விடலாம்.

நபர்—3 : (நம்பிக்கையுடன்) ஒருவேளை இந்த தபால்காரன் நம்மை போல அனாதை இல்லையோ என்னவோ! அவனிடம் கேட்டுப் பார்ப்போமே.

நபர்—1 : (சாப்பாட்டை நினைத்தப்படி) இல்லை ஒருவனை கசக்கி 'வைன்' தயாரித்து விடலாம் என்று நினைக்கிறேன். ஆனால் தபால்காரனை எப்படி பர்கன்டி* யாக்குவது என்பது தான் புரியவில்லை.

தபால்காரன் : நான் ஒரு மிகச் சிறந்த தபால்காரன் மட்டுமே. என்னை கொண்டு சிறந்த பர்கன்டி தயாரிக்க முடியாது.

நபர்—3 : (தபால்காரனிடம்) எனக்கு எதிராக இவர்களிடம் நீ பொய் சாட்சி சொன்னால் உன் மீது தபால் இலாகாவில் புகார் கொடுப்பேன்.

தபால்காரன் : அதைப்பற்றி எனக்கு கவலையில்லை. நான் 30 ஆண்டுகள் தபால் இலாகாவில் பணியாற்றியிருக்கிறேன்—ஒரு சின்ன கெட்ட பெயர் கூட வாங்காமல்.

நபர்—1 : சரி சரி. நாம் நேரத்தை வீணடித்துக் கொண்டிருக்கிறோம் என்று நினைக்கிறேன். சொல்—நீ இவனுக்கு உடந்தையா இல்லையா? இவன் தாயார் இறந்த செய்தி பொய் என்றால் இவனது சிறுநீரகங்களையும் புட்டப் பகுதியையும் நீயே சாப்பிட்டு கொள்ளலாம். ஒரு வேளை நீ கொண்டு வந்த செய்தி உண்மைதான் என்றால் நாங்கள் மூவரும், அதாவது அம்மா இல்லாத மூன்று அனாதைகள், உன்னை தின்று விடுவோம். ஏனெனில் நீ தபால் இலாகாவை சேர்ந்தவன். தபால் இலாகா பொது மக்களின் சேவைக்கான ஒரு துறை. அந்த வகையில் அது எல்லோருக்கும் உபயோகப்பட வேண்டும்.

நபர்—3 ; தயவு செய்து உண்மையைச் சொல்லி விடு. இல்லாவிட்டால் உன் நல்ல பெயருக்கு இழுக்கு வந்துவிடும்.

தபால்காரன் : அந்த மாதிரி பயம் எனக்கு சிறிதுமில்லை. பல ஆண்டுகளாக நான் ஒரு நேர்மையான தபால்காரனாக பணி

* ஒருவகை மது

புரிந்திருக்கிறேன். ஓரிரு சிறுநீரகங்கள் தருவதாக ஆசை காட்டினால் நான் ஒன்றும் மயங்கி விட மாட்டேன்.

நபர்—1 : முழங்கால் எலும்புகளையும் வேண்டுமானால் நாங்கள் உனக்கே தந்துவிட முடியும். ஆனால் அதுதான் அதிகபட்சம். அதற்குமேல் ஒன்றும் தரமுடியாது என்று இப்போதே சொல்லி விடுகிறேன்.

தபால்காரன் : வேண்டாம் ஐயா, எனக்கு ஒன்றுமே வேண்டாம்! (தான் அணிந்திருக்கும் பதக்கத்தை காட்டி) இந்த பதக்கத்தை பார்த்தீர்களா? இதை நான் என் உயிருக்கும் மேலாக மதிக்கி றேன். போய் வருகிறேன். (நீரில் குதித்து சென்று விடு கிறான்.)

நபர்—3 : இல்லை, இல்லை. கொஞ்சம் பொறு. முதலில் நான் குற்றமற்றவன் என்று இவர்களிடம் சொல்லிவிட்டுப் போ. (நபர்—1ஐயும் 2ஐயும் பார்த்து) நண்பர்களே இப்போது நீதி யின் கண் முன் நாம் மூவரும் ஒரே நிலையில் தான் இருக்கி றோம். நாம் மூவருமே அனாதைகள்.

நபர்—1 : (தீர்மானமான குரலில் நபர்—2 இடம்) சரி, நீ சாப் பாட்டு மேஜையை தயார் செய். மற்ற பொருட்கள் என் பெட் டியில் உள்ளன.

நபர்—3 : என்ன இது! என் சக அனாதைகளே என்னை நீங்கள் சாப்பிட போகிறீர்......

நபர்—1 : உலகில் வேறு விதமான நீதிகளும் உள்ளன என்பதை நீ மறந்து விட்டாய் என்று நினைக்கிறேன். உதாரணமாக "வரலாற்று நீதி" என்று ஒன்று இருப்பது உனக்கு தெரி யுமா?

நபர்—3 : நீங்கள் என்ன சொல்கிறீர்கள்!

(நபர் 2 பெட்டியை திறந்து பொருட்களை எடுத்தபடி நபர் 1 இடம் ஏதோ கேட்கிறான்.)

நபர்—1 : நம் மூவருக்குமே பெற்றோர்கள் இல்லை என்பதா லேயே நம் மூவரின் நிலைமையும் ஒன்று தான் என்று அர்த்தம்

ஆகிவிடாது. இனி நாம் கேட்க வேண்டிய அடுத்த கேள்வி; நம் பெற்றோர்கள் யார் என்பதுதான்.

நபர்—3 : அடக் கடவுளே பெற்றோர்கள் வெறும் பெற்றோர்கள் தானே.

நபர்—1 : உன் தந்தை என்னவாக இருந்தார்?

நபர்—2 : சிறிய முள்கரண்டியும் தேவைப்படும் தானே?

நபர்—3 : என் தந்தையா! அவர் ஒரு அலுவலகத்தில் அதிகாரியாக இருந்தார். உங்கள் தந்தை?

தபால்காரன் : (கடலிலிருந்து எட்டிப் பார்க்கிறான்.)

மன்னிக்க வேண்டும். தந்தி கொடுத்ததற்கு கையெழுத்து வாங்க மறந்து விட்டேன். ஆட்களை சாப்பிடுவதை பற்றிய உங்கள் வினோதமான பேச்சு என்னை குழப்பி விட்டது.

நபர்—3 : எங்கே போடவேண்டும். (தபால்காரன் காண்பிக்க, கையெழுத்து போட்டுத் தருகிறான்)

தபால்காரன் : நன்றி வருகிறேன். (சென்று விடுகிறான்)

நபர்—1 : அப்படியென்றால், உன் தந்தை ஒரு அலுவலகத்தில் அதிகாரியாக இருந்தார். நான் எதிர்பார்த்தேன் அப்படித் தான் இருக்கும் என்று என் தந்தை என்னவாக இருந்தார் என்று உனக்கு தெரியுமா?

நபர்—3 : இல்லை.

நபர்—1 : என் தந்தை எழுத்தறிவில்லாத, எளிமையான ஒரு விறகு வெட்டியாக இருந்தார். (நபர்—2ஐ காண்பித்து) இதோ இருக்கிறானே என் நண்பன் இவனுக்கு இவனுடைய தந்தை யார் என்றே தெரியாது. துன்பங்களுக்கும் வறுமைக்கும் பலியாகி இவன் தாய் இவனை வயிற்றில் சுமக்க நேர்ந்தது. உன் தந்தை 'பளி'ச்சென்ற சவுகர்யமான அலுவலகத்தில் அமர்ந்து ராஜ ஊழியம் பார்த்துக்கொண்டிருந்தபோது என் தந்தை காகிதம் தயாரிக்க காடுகளில் மரம் வெட்டிக்

கொண்டிருந்தார். அப்படி என் தந்தை வெட்டிய மரங்களிலிருந்து தயாரிக்கப்பட்ட காகிதத்தில் உன் தந்தை என் நண்பனின் தாய் போன்ற அபலைகளுக்கு 'ஜப்தி' நோட்டீசு அனுப்பிக் கொண்டிருந்தார். இதையெல்லாம் கேட்க உனக்கு அவமானமாக இல்லை?

(நபர்—2 சமையலுக்கான உபகரணங்களை எடுத்து வைத்துக் கொண்டிருக்கிறான். புலால் துருவும் ஒரு இயந்திரத்தை எடுத்து வைக்கிறான்.)

நபர்—3 : (நபர்—1இன் எண்ணத்தைப் புரிந்துகொண்டவனாக) ஆனால் என் தந்தை செய்தவற்றுக்கும் எனக்கும் சம்பந்தம் இல்லை.

நபர்—1 : அதனால்தான் சொல்கிறேன். இன்று நீ சாப்பிடப்படுவதற்கான நீதிக்கு பெயர் வரலாற்று நீதி.

கடலிலிருந்து ஒரு குரல் : ஐயா, ஐயா.

நபர்—1 : அடக்கஷ்டமே, இப்போது மறுபடியும் என்ன சோதனை இது.

(கட்டுமரத்தின் விளிம்பிலிருந்து நபர்—1இன் வயதான குடும்ப சமையல்காரன் தென்படுகிறான்.)

சமையல்காரன் : ஐயா, உங்களை இங்கே பார்க்க முடிந்தது என் அதிர்ஷ்டம்தான்.

நபர்—1 : என்ன சொல்கிறாய் நீ?

சமையல்காரன் : (மிகவும் உணர்ச்சிவசப்பட்டவனாய்) என்ன ஐயா, என்னைத் தெரியவில்லையா உங்களுக்கு! நான் குதிரை சவாரி கற்றுக்கொடுத்தது நினைவில்லையா உங்களுக்கு. அப்போது நீங்கள் சின்ன ராஜகுமாரன்.

நபர்—1 : பேசாமல் போய்விடு இங்கிருந்து.

சமையல்காரன் : என் வயதான காலத்தில் நான் இப்படி உங்களை மீண்டும் சந்தித்ததை பெரும் பாக்கியமாக கருதுகிறேன். அரண்மனையில் எல்லோரும் உங்களுக்காக

கவலைப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறார்கள். உங்கள் கப்பல் மூழ்கி விட்ட செய்தி கிடைத்தது. என்றாலும் எனக்கு பொறுக்க வில்லை. நீங்கள் எங்கே செல்கிறீர்களோ அங்கேதான் நானும் செல்லவேண்டும். உங்கள் விதி என்னவோ அதுவே தான் என் விதியும் என்று சொல்லிக்கொண்டேன். உங்களை எப்படியாவது தேடி கண்டுபிடித்து விடலாம் என்று கடலில் குதித்து விட்டேன். இப்போது உங்கள் முன் நிற்கிறேன். நான் மிகவும் அதிர்ஷ்டசாலி.

நபர்—1 : ஜான், தயவு செய்து இங்கிருந்து போய் விடு. மூழ்கி தொலை!

சமையல்காரன் : அவசியம் போகிறேன்......உங்களைப் பார்த்தது என் அதிர்ஷ்டம் தான். நான் பெரும் பாக்கியசாலி தான்.

நபர்—3 : இல்லை, இல்லை, கொஞ்சம் பொறு...போய்விடாதே... மேலே வா... தயவு செய்து (சமையல்காரன் கடலில் மூழ்கி மறைகிறான்) அடப்பாவி மூழ்கி விட்டானே.

நபா—1 : (ஒன்றுமே, நடக்காதது போல் மீண்டும் பேச்சை ஆரம் பிக்கிறான்) நான் என்ன சொல்லிக் கொண்டிருந்தேன்... ஆமாம் .. வரலாற்று நீதி என்பது என்ன என்று உனக்கு புரிந் திருக்கும்.

நபர்—3 : புரிகிறது, புரிகிறது, நீ அரச மாளிகையில் பிறந்தவன்! குதிரை சவாரி கற்றுக் கொண்டவன்! எல்லாம் புரிகிறது.

நபர் - 1 : குதிரையா? என் தந்தை ஒரு கழுதை வாங்கக் கூட வக்கில்லாதவராக இருந்தார். நீ உன் செல்வச் செருக்கு மிகுந்த குழந்தைப் பருவத்தை நினைத்துக் கொண்டு எதையோ உளறுகிறாய்.

நபர்—3 : என்ன அநியாயம் இது. குதிரை சவாரி செய்தது நான் தான் என்கிறாயா?

நபர்—1 : ஆம், நிச்சயமாக சற்று முன் நீயேதான் அப்படி கூறி னாய்.

நபர்—3 : இல்லை. நான் ஒப்புக்கொள்ள மாட்டேன். நீ ஏதோ குழப்புகிறாய். எனக்கு எந்த குதிரை சவாரியும் தெரியாது.

நபர்—1 : எனக்கும்தான் குதிரை சவாரி பற்றி ஒன்றும் தெரியாது. என் தந்தைக்கு குதிரை என்ற வார்த்தை கூட தெரியாது. பாவம்! அவர் ஒரு தற்குறி.

நபர்—2 : (இவர்கள் பேசுவதை கவனித்தபடி கையில் பெரிய வாணலியுடன்) பாவம் அந்த குதிரை! யாருக்கும் அதன் மேல் இஷ்டம் இல்லை. (நபர்—3 இடம்) அந்த பிராணி மேல் உனக்கு சிறிதும் இரக்கமில்லையா? எது எப்படியிருந்தாலும் உன் சிறு பிராயத்தின் எத்தனையோ பொழுதுகளை இனிமையாக கழிக்க அது உதவியுள்ளது என்பதை மறந்து விடாதே.

நபர்—3 : ஆனால் அந்த சமையல்காரன் கூறியது...

நபர்—1 : (இடை மறித்து) எந்த சமையல்காரன் (நபர் 2 இடம்) நீ யாராவது சமையல்காரனை பார்த்தாயா?

நபர்—2 : இல்லவே இல்லையே!

நபர்—1 : நண்பனே, இனி, இந்த விவாதத்தில் சொல்ல எனக்கு ஒன்றுமே இல்லை. உனக்கு ஏதோ சித்த பிரமைதான் பிடித்துள்ளது.

நபர்—2 : சரியான பைத்தியம்.

நபர்—1 : தான் செய்யும் செயல்களுக்கு பொறுப்பேற்க முடியாதவனாக இருக்கிறாய் நீ. எனவே, தங்களுக்கு என்ன தேவை என்பதை தெளிவாக தெரிந்து செயல்படும் மனிதர்களின் அறிவுரைப்படி நீ நடக்க வேண்டும். அந்த வகையில் நீ சமுதாயத்திலிருந்து களையப்பட வேண்டியவன். அதற்கு சமுதாயம் உன்னை சாப்பிட்டு விடுவதுதான் சிறந்த வழி. (நபர் 2 இடம்) சாப்பாட்டு மேஜையை சரி செய்.

நபர்—2 : கரண்டிகளை எடுத்து வைக்கட்டுமா?

நபர்—1 : அவசியம் வை. இது ஒரு முழுமையான விருந்து.

(நபர் 2 கரண்டிகளை வைக்கிறான்)

நபர்—2 : கத்தி, ஒன்றா, இரண்டா?

நபர்—1 : இரண்டு.

(நபர் 2 இரண்டு கத்திகளை எடுத்து வைக்கிறான்)

நபர்—2 : கைக்குட்டைகள்.

நபர்—1 : நிச்சயம் தேவை. எல்லாவற்றையும் முறைப்படி மேஜையில் எடுத்து வை. நாம் பண்பாடு மிக்கவர்கள்.

(நபர் 1ம் நபர் 2 ம் மேஜையை ஒழுங்கு செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள். நபர் 3 கட்டு மரத்தின் மூலையில் சென்று பீதியுடன் அவர்களை பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறான்)

நபர்—3 : மன்னிக்க வேண்டும்...

நபர்—1 : (நபர் 3ஐ லட்சியம் செய்யாமல் நபர் 2 இடம்) அந்த கிண்ணங்களை இப்படி நகர்த்தி வை.

நபர்—3 : ஒரு விஷயத்தை உங்களிடம் சொல்லி விட வேண்டும் என்று நினைக்கிறேன். என் உடலில் விஷம் கலந்துள்ளது.

நபர்—1 : அந்த பழத்தட்டை மத்தியில் வை.

நபர்—3 : சத்தியமாக சொல்கிறேன். நான் சொல்வது உண்மை தான். முன்னரே இதை சொல்ல சந்தர்ப்பம் வாய்க்கவில்லை. என்னை சாப்பிடுவது உங்களுக்கு நல்லதல்ல.

நபர்—1 : (ஒரு முள் கரண்டியை எடுத்து பார்த்து விட்டு நபர் 2 இடம் நீட்டுகிறான்) இதை மறுபடியும் ஒரு முறை கழுவி விடு.

நபர்—3 : உங்கள் எண்ணத்துக்கு தடையாக நிற்கிறேன் என்று நினைக்க வேண்டாம். உங்களுக்கு எந்த வித தீங்கும் தேர்ந்து விடக் கூடாது என்பதுதான் என் கவலை. நல்ல சாப்பாடு எனக்கும் தான் மிகவும் பிடிக்கும். பேராசை மனிதனை எவ்வளவு தூரம் சிறுமைப் படுத்திவிடும் என்பதும் எனக்குத் தெரியும். என் உடம்பில் மட்டும் விஷம் கலந்திருக்கா விட்டால் நிச்சயம் நான் எந்த ஆட்பேணையும் தெரிவித்திருக்க மாட்டேன். ஆனால் என்ன செய்வது? இப்போதுள்ள நிலைமை வேறு. உண்மையை சொல்ல வேண்டியது என் கடமை.

நபர்—1 : சரி சாப்பிட ஆரம்பிக்கலாம்.

நபர்—2 : உத்தரவு தலைவரே (பெட்டியிலிருந்து ஒரு பெரிய கத்தியையும் அதை தீட்டுவதற்காக ஒரு பெரிய எஃகு துண்டையும் எடுத்து வைக்கிறான். பிறகு கத்தியை சப்தத்துடன் தீட்ட ஆரம்பிக்கிறான்)

நபர்—3 : (மேலும் நகர்ந்து கட்டுமரத்தின் விளிம்பிற்கே சென்று விடுகிறான்) என் உடலில் உள்ள பிரச்சனை தீர்க்க முடியாதது என்று சொல்லமாட்டேன். ஆனால், நீங்கள்தான் கொஞ்சம் பொறுமையாக இருக்கவேண்டும். ஓரிரு நாட்கள் நான் ஓய்வு எடுத்துக் கொண்டால் என் உடலில் உள்ள விஷம் தானாகவே முறிந்துவிடும். உங்களை தொந்தரவு செய்யாமல் நான் இப்படி இந்த மூலையிலேயே படுத்துக் கொள்கிறேன். உன் உடம்பிலிருந்து விஷம் மறைந்தவுடன் நானே உங்களுக்கு தெரிவிக்கிறேன். அதன் பின் எந்த சாக்குபோக்கும் நான் சொல்லமாட்டேன்.

(நபர்—2 கத்தியை தீட்டிக்கொண்டிருக்கிறான். நபர்—1 மேஜை மீது வைத்திருக்கும் பொருட்களை நேர்த்தியாக அடுக்கிக்கொண்டிருக்கிறான். அவற்றை பல கோணங்களிலிருந்து பார்த்து பார்த்து சரி செய்கிறான்.)

நபர்—3 : (தன்னம்பிக்கை குறைந்தவனாக) சரி ஒருவேளை இரண்டு நாட்கள் கொஞ்சம் அதிகமாகத் தோன்றலாம். அதனால் ஒரு நாள் என்று வைத்துக் கொள்வோம். ஒரு பழமொழி உண்டு தெரியுமா. ''இன்று சாப்பிடுவதை நாளை சாப்பாடு'' என்று. (நபர்—2 கத்தியின் கூர்மையை விரல்களால் தடவி பார்த்து பரிசோதிக்கிறான்) ஒரு நாள்கூட அதிகம்தான். சில மணி நேரங்கள். அல்லது குறைந்த பட்சம் ஒருமணி நேரம்.

நபர்—1 : சரி ஆரம்பிக்கலாம்.

(நபர்—2 நபர்—3ஐ நோக்கி நடக்கிறான்)

நபர்—3 : (பதட்டமான குரலில்) சரி சரி நான் சம்மதிக்கிறேன். ஆனால் அதற்குமுன் ஒரு சிறு அறிவுரை சொல்கிறேன்— உங்கள் நன்மை கருதிதான்.

நடிர்—1 : என்ன அறிவுரை?

நபர்—3 : சுகாதாரம் பற்றிய ஒரு அறிவுரை. என்னை நீங்கள் சாப்பிடுமுன் என் கால்களை நான் கழுவி சுத்தப்படுத்திக் கொள்வது நல்லதில்லையா?

நபர்—1 : நிச்சயமாக. நான் இதைப் பற்றி யோசிக்கவில்லையே! (நபர்—2இடம்) நீ என்ன நினைக்கிறாய்?

நபர்—2 : ஆமாம், ஒருவேளை அவன் கால்கள் அழுக்காகவே இருக்கலாம் எதற்கும் கால்களைக் கழுவிக் கொள்வது நல்லதுதான்.

நபர்—3 : (வேகமாக தன் கால் சட்டையை மேலே இழுத்து விட்டுக்கொள்கிறான்.) ஆம், ஆம், நீ சொல்வதுதான் சரி. ஆரோக்கிய வாழ்விற்கு அடிப்படை சுகாதாரம்தான். (கால்களை தேய்த்துக் கொள்கிறான்) பாக்டீரியாக்கள் கண்களுக்குத் தெரிவதில்லை. ஆனால் அவை அரிப்பதை என்னால் உணர முடிகிறது.

நபர்—1 : நல்லது. சுத்தம் சுகம் தரும். இதோ உனக்கு ஒரு துவாலை கொண்டு வருகிறேன்.

(நபர்—3 கட்டுமரத்தின் விளிம்பில் அமர்ந்து கால்களை கடலுக்குள் விட்டு கழுவ துவங்குகிறான்.)

நபர்—3 : அப்படியானால் நீங்கள் என்னை சாப்பிடுவது என்று தீர்மானித்து விட்டீர்கள்?

நபர்—1 : அதைத்தான் முதலிலேயே தெளிவாக கூறிவிட்டோமே.

நபர்—3 : ஆம். தன்னை அர்ப்பணித்து கொள்வது பற்றி நீங்கள் ஏதோ கூறினீர்களே.

நபர்—1 : தன்னையே அர்ப்பணித்துக் கொள்வது என்பது மிக் உயர்ந்த பண்பு.

நபர்—3 : ம்......இன்னும் சொல்லுங்கள் அதைப் பற்றி.

நபர்—1 : அதிகமாக சொல்ல ஒன்றும் இல்லை. தன்னையே அர்ப்பணித்துக் கொள்வது என்பது பிறருக்காக தியாகம் செய்ய காத்திருப்பது.

நபர்—3 : ஆம். நீங்கள் சொல்வது எல்லாம் உண்மைதான்.

நபர்—1 : (துவாலையுடன்) இப்போது புரிகிறதா? முதலில் நீ என்னை நம்பவில்லை.

நபர்—3 : அப்போது நான் அனுபவ முதிர்ச்சியில்லாததால் விவேகமில்லாமல் நடந்துகொண்டு விட்டேன். ஆனால் இப்போது நீங்கள் சொல்வதன் அர்த்தம் புரிகிறது.

நபர்—1 : நீ திருந்த இன்னும்கூட வாய்ப்புள்ளது.

நபர்—3 : உண்மைதான், நான் ரொம்பவும் மோசமாக நடந்து கொண்டேன். உங்கள் வாதங்களை எல்லாம் மறுத்தேன்.

நபர்—1 : ஆனால், உன் மனதிலிருந்து பிறக்கும் தூய எண்ணங் களை பார்க்கும்போது நீ அவ்வளவு ஒன்றும் விசித்திரமான ஆள் இல்லை என்றுதான் சொல்வேன். சரி உன் இடது காலை கழுவியது போதும் என்று நினைக்கிறேன்.

நபர்—3 : இல்லை விரலிடுக்குகளில் இன்னும் அழுக்கு இருக் கிறது. சரி மீண்டும் விஷயத்துக்கு வருவோம். எனக்குள் ஒரு புதிய மனிதன், சிறந்த மனிதன் உருவாகி விழித்தெழு வதை நான் உணர்கிறேன்......அப்புறம், என்னை சாப்பிடு வதற்கான உங்கள் தீர்மானம் இறுதியானதுதானே.

நபர்—1 : (பொறுமையிழந்து சலிப்புடன்) என் இனிய நண்பனே.

நபர்—3 : சரி சரி ஒத்துக் கொள்கிறேன். உங்கள் தீர்மானம் இறுதியானதுதான். நான் என்ன சொல்லிக் கொண்டிருந் தேன்......ஆ......ஒரு புதிய, சிறந்த மனிதன். உண்மையில் ஒருவன் சாதாரண மனிதனாக சாப்பிடப்படுவதற்கும், ஒரு புதிய சிறந்த மனிதனாக தியாக உணர்வின் காரணமாகத் தன்னை அர்ப்பணித்துக் கொண்ட ஒரு மனிதனாக சாப்பிடப் படுவதற்கும் நிறைய வித்தியாசம் உண்டு. இன்னும் சொல்லப் போனால் தன் உள்-மனத்தின் சம்மதத்தோடு உயர்ந்த பண்புகளின் அடிப்படையில்......நிச்சயமாக எல்லாம் முடிவாகி விட்டதா?

நபர்—1 : ஆம்.

நபர்—3 : அடக் கஷ்டமே! சரி நான் என்ன சொல்லிக்கொண்டிருந்தேன். அதாவது தியாக மனப்பான்மை தரும் நிறைவு, சுதந்திரவுணர்வு......

நபர்—1 : கடைசியில் நீ எங்கள் கருத்தை புரிந்து ஏற்றுக்கொண்டாய் (நபர்—2 இடம்) அந்த சோப்பை எடு.

நபர்—3 : காரணம், என்னை ஒரு சாதாரண அடிமை என்று நீங்கள் நினைத்துவிடக் கூடாது என்பதுதான்.

நபர்—1 : கவலை வேண்டாம் நாங்கள் உன்னைப் பற்றி அப்படி ஒருக்காலும் நினைக்க மாட்டோம். மாறாக ஒரு அஞ்சா நெஞ்சனாக, பற்றற்ற தியாகியாக எங்கள் வயிறுகளில் அதாவது எங்கள் மனங்களில் நீ என்றென்றும் வாழ்ந்து கொண்டிருப்பாய். சரி இடது காலை கழுவியது போதும் என்று தோன்றுகிறது.

நபர்—3 : (மிகவும் நடுங்கியபடி) ஆம் போதும். வலது காலை கழுவியதும் கூட போதும் என்று நினைக்கிறேன். அந்த துவாலையை கொடுங்கள். நான் நீரிலிருந்து எழுந்து வெளியே வருகிறேன்.

நபர்—1 : இல்லை வலது காலை இன்னும் கொஞ்சம் சரியாக கழுவிக் கொள்.

நபர்—3 : நீங்கள் சொன்னால் சரிதான்.

நபர்—1 : ஆமாம் நல்லதுதான்.

நபர்—3 : நான் தான் இப்படியொரு புனிதமான முடிவை எடுத்த முதல் மனிதன் பிறருக்காக தன்னையே அர்ப்பணித்துக் கொள்ள முன் வந்த முதல் மனிதன் நான்தான்.

நபர்—2 : (நபர் 3ஐ உற்றுப் பார்த்து விட்டு) இவனை வேறு ஏதாவது அழுக்கு நீக்கும் ரசாயனத்தை போட்டு கழுவ வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது.

நபர்—1 : இல்லை இந்த சோப்பே போதும். சில நொடிகள் மேலும் காத்திருந்தால் போதும். எல்லா அழுக்கும் போய் விடும்.

நபர்—3 : காத்திருப்பதா? பசியால் துடிக்கும் என் நண்பர்கள் எனக்காக காத்திருப்பதா? கூடவே கூடாது! (எழ முயல் கிறான். ஆனால் நபர் 1 அவனை எழ விடாமல் அமுக்கி பிடித்துக் கொள்கிறான்)

நபர்—1 : உன் வலது காலை இன்னும் சிறிது நேரம் வைத்தி ருந்து விட்டு பின் நீ எழுந்து கொள்ளலாம்.

நபர்—3 : என் கால்கள் சுத்தமாக இருக்க வேண்டும் என்பது முக் கியமல்ல இப்போது. நான் ஞான ஒளியை தரிசித்து விட்டேன். நான் அழுக்காயிருப்பது ஒரு பொருட்டேயல்ல.

நபர்—1 : சரி எழுந்து கொள் (துவாலையை கொடுத்து நபர் 3ஐ எழுப்பி விடுகிறான். நபர் 3 கட்டு மரத்தின் மையத்திற்கு வருகிறான்.)

நபர்—3 : நண்பர்களே, கடைசியில், நான் ஒரு உண்மையான மனிதனாக ஆகிவிட்டேன். நான் ஒரு லட்சிய புருஷன் என் பதை உணர்ந்து கொண்டேன், உங்களுக்கு என் ஆழ்ந்த நன்றி.

நபர்—1 : பரவாயில்லை.

நபர்—3 : என் சுயமரியாதையை இன்று நான் கண்டு கொண் டேன். இன்றைய நிலைமை என்ன? நாம் மூன்று பேர்கள் இருக்கிறோம். அதில் மற்ற இருவரை நான் தானே காப்பற்ற வேண்டியுள்ளது! இப்போதுள்ள என் மன நிலையில் சுதந்திரம் என்ற பொருள் பற்றி நான் ஒரு சிற்றுரை ஆற்ற விரும்பு கிறேன்.

நபர்—1 : ரொம்ப நீண்ட உரையா?

நபர்—3 : இல்லை. ஒரு சில வார்த்தைகள்தான்.

நபர்—1 : அப்படியானால் சரி, பேசு.

(நபர்3 ஒரு நாற்காலியை இழுத்துப் போட்டு அதன் மேல் நின்று நாடகத்தின் துவக்கத்தில் பேசியது போல் பேச ஆரம்பிக்கிறான்.)

நபர்—3 : 'சுதந்திரம்' என்பதற்கு ஒரு அர்த்தமும் கிடையாது. ஒரு வேளை இருந்தால் உண்மையான சுநந்திரத்திற்குத்தான் ஏதாவது அர்த்தம் இருக்கும். ஏன்? ஏனெனில் அது உண்மை

யான சுதந்திரம், அதனால் அதுதான் சிறந்த சுதந்திரம், அப்படியானால் உண்மையான சுதந்திரத்தை நாம் எங்கு தேடுவது? தர்க்கரீதியாக யோசிப்போம். சாதாரண சுதந்திரமும் உண்மையான சுதந்திரமும் இரண்டும் ஒன்றல்ல என்றால் உண்மையான சுதந்திரம் எங்கே இருக்கும்? இதற்கான விடை மிக எளிமையானது. எங்கே சாதாரண சுதந்திரம் இல்லையோ அங்கேதான் உண்மையான சுதந்திரம் இருக்கிறது.

நபர்—2 : உப்பு எங்கே?

நபர்—1 : பேசாமல் இரு. எந்த நேரத்தில் என்ன கேட்கிறாய்!... (மெதுவாக) பெட்டியின் கீழே இருக்கிறது உப்பு.

நபர்—3 : எனவே எனது முடிவுஎன்னவென்றால்......

(நபர்—2 சென்று பெட்டிக்குள் தேடுகிறான். பின் திடீரென்று நபர் 1ஐ நோக்கி ஓடி வருகிறான்)

நபர்—3 : எனவே எனது முடிவு என்னவென்றால்......

(இந்த வாக்கியத்தை உடைந்த இசைத்தட்டு போல், திரும்பத் திரும்ப பல விதமாக, வேறு வேறு ஏற்ற இறக்கங்களோடு கூறிக் கொண்டிருக்கிறான்.)

நபர்—2 : (மிகுந்த உணர்ச்சியுடன், கேட்கும்படியான தாழ்ந்த குரலில்) தலைவரே அந்த பதப்படுத்தப்பட்ட உணவு 'டப்பா'க் கள் கிடைத்து விட்டன.

தபர்—1 : ஷ் ..ஷ்... உடனே அவற்றை மறைத்து விடு.

நபர்—3 : எனவே எனது முடிவு என்னவென்றால்...

நபர்—2 : உண்மையை சொல்வதானால், எனக்கு அந்த பதப் படுத்தப்பட்ட 'பீன்'ஸே போதும்.

நபர்—1 : எனக்கு அந்த பீன்ஸ் தேவையில்லை. மேலும் ..

நபர்—3 : எனவே எனது முடிவு என்னவென்றால்...

நபர்—2 : மேலும்...என்ன?

நபர்—1 : (நபர் 3ஐ காண்பித்து) பார் அவனை, இப்போதும் எவ்வளவு சந்தோஷமாக இருக்கிறான் அவன்!

நபர்—3 : எனவே எனது முடிவு என்னவென்றால்......

□ □ □

இம் மொழிபெயர்ப்பு ஆங்கிலம் வழியாகச் செய்யப்பட்டது.

கோணிக்காரன்

அம்ஷன் குமார்

கடந்த ஜுன் மாத இறுதியில் கூத்துப்பட்டறையின் சமீபத்திய நாடகமான 'கோணிக்காரன்' அரங்கேற்றம் பிரிட்டிஷ் கவுன்சில் கட்டிட காம்பௌண்டினையொட்டிய உட்புற புல்வெளியில் நடைபெற்றது. பின்னர் தீவுத்திடலில் அமைந்துள்ள சிற்றரங்கத்தில் சனிக்கிழமை மாலைகளில் அதன் காட்சிகள் நடைபெற்றன. விஸ்தாரமான புல்வெளி பரப்பில் நடிகர்கள் ஓடுவதற்கும் குதிப்பதற்கும் வசதி இருந்தது. சமூகத்தின் பல்வேறு அம்சங்களைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்த புல்வெளியின் பல்வேறு பகுதிகளிலிருந்து நடிகர்கள் புறப்படவும் வசதியாக இருந்தது. சிற்றரங்கத்தின் சிறிய முற்றத்தில் நடிகர்கள் அவ்வசதிகளை உய்க்கவியலாது சங்கடப்பட்டனர்.

ஜான் ஆர்டனின் (John Arden) 'The Bagman or the Impromptu of Muswell Hill' என்னும் ஆங்கில நாடகத்தின் தழுவல் கூத்துப் பட்டறையின் 'கோணிக்காரன்.' ஜான் மார்டின் (John Martin) என்னும் ஆங்கில நாடக இயக்குநரின் ஒத்துழைப்பும் 'கோணிக்காரன்' தயாரிப்பிற்கு உண்டு. நாடக ஒத்திகை ஆரம்பிக்கையில் அருகிலிருந்துவிட்டு பின்னர் வேறு இடங்களுக்கு சென்றுவிட்டு நாடகம் முற்றாகத் தயாராகிற தருணத்தில் மீண்டும் சென்னை திரும்பி அவர் வேடிக்கையாக நாடகத்திற்கான தனது பங்கை, 'விதை விதைத்துவிட்டு சென்றுவிட்டு பின்னர் அறுவடைக்குத் திரும்பி வந்திருப்பதாக' வர்ணித்தார். களை எடுத்தது, நாற்று நட்டது, பயிர் வளர்த்தது போன்ற பணிகளை ந. முத்துசாமி,

பிரசன்னா ராமசாமி, பாகீரதி நாராயணன் ஆகியோர் நிறை வேற்றியிருந்தனர்.

ந. முத்துசாமியின் நாடகங்களையே பெரும்பாலும் மேடையேற்றி வரும் கூத்துப்பட்டறையினர் ஆர்டனின் ரேடியோ நாடகமான 'The Bagman'லும் முன்னவற்றின் ஒற்றுமைகளைக் கண்டிருக்கக் கூடும். ஹீரோ—ஹீரோயின், வில்லன் போன்ற கதாபாத்திரங் களின்மை, சூத்ரதாரியின் நடத்தி செல்லல் மற்றும் பின்புலங்களை நிறுவாது பாவனைகள் கொண்ட நடிப்பு ஆகிய எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக சம்பவங்களின் கலாஜ் (Callage) வடிவமும் The Bagman' லும் உண்டு. ஆனால் அபத்தவாத நாடக வசனங்கள் அதில் இல்லை. மாறாக எதுகை மோனையுடன் கவிதை நடை பேச்சுகள் உண்டு.

'கோணிக்காரன்' நாடகத்தில் முக்கியமாக பாராட்டப்பட வேண் டிய அம்சம்—நடிப்பு. முதலில் வித்தியாசமான வசனங்களைப் பேசுவதாகத்தான் தயாரான புது நாடகம் செய்யும் நடிகர்கள் இப்பொழுது நன்கு வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறார்கள். தத்ரூபத்தை, மறைநுட்பத்துடன் நிறுவுகிற யதார்த்தவாத நாடக பாணியை விடுத்து உடல் சக்தியை வருத்தி செலவழித்து அதனை உருவாக் கும் நடிகர்கள் இவர்கள். சேஷ்டைகள், சைகைகள் புரிவது, பல குரல்களில் பேசுவது போன்றவற்றையும் செய்ய ஆரம்பித்துள்ள னர். நடிகர்கள் பாடல்களைக் கற்பனையுடன் பாடுகிற தேர்ச்சி யும் கைவரப் பெற்றுவிட்டால் அரங்கில் அவர்களது இருத்தல் பிரமிப்பினை அதிகரிக்க செய்வதாக இருக்கும். நடிப்பு என்பதே ஒரு வகையில் பிரமிப்பினை ஏற்படுத்துவதுதானே! ஆனால் நமது நடிகர்கள் சத்தம் போட்டுக் கத்துவதைக் குறைத்துக் கொள்ள வேண்டும் ரகசியத்தை எல்லோருக்கும் கேட்கிற குரலில் அடக்கிப் பேசுவது எப்படி நல்ல நாடக நடிப்போ அது போன்றே குறை வான சப்தத்தில் நடுங்க வைக்கிறாற் போன்று அதட்டிப் பேசுவ தும். தமிழ் உச்சரிப்பில் கவனம் தேவை. சிங்களப் பெண்ணான கலைராணியை 'மனிதர்களே' என்று சொல்லவிடாமல் பார்த்துக் கொள்வது நல்லது. கொச்சையான உச்சரிப்பினால் அவரது ஈடு பாடு மிகுந்த நடிப்பின் விநய பாவம் தடைபடுகிறது.

'கோணிக்காரன்' திருப்தியளிக்காதது அதன் நாடகத் தழுவலில். முதலாவதாக ஏன் நாடகம் தழுவப்பட வேண்டும்? அதாவது ஏன் ஒவ்வொரு மொழிபெயர்ப்பு நாடகமும் தமிழில் தழுவலை மேற்

கொள்ள வேண்டும்? தழுவலின் மூலம் ஒரு ரசாயன மாற்றம் செய்ய முடியும் என்றால் மட்டுமே அதனை மேற்கொள்ள வேண்டும். இல்லாவிடில் மொழிபெயர்ப்பே உத்தமம்!

ஒரு குறிப்பிட்ட மொழியில் எழுதப்படும் நாடகம் எந்த சமூகத்திற்காக எழுதப்பட்டதோ அதனையடைந்து பின்னர் அதனூடாக உலகின் எல்லாச் சமூகங்களையும் பொதுவாக அடைகிறது. எனவே பிற சமூகங்களில் அது நடிக்கப்படும்பொழுது அதன் பொதுத்தன்மைகள் அங்கு கொண்டு செல்லப்படுகின்றன. அதன் குறிப்பிட்ட தன்மைகள் பின்புலத்தில் நின்று விடுகின்றன. அதே சமயம் அந்த குறிப்பிட்ட தன்மைகள் வேறொரு சமூகத்தில் செயலிழந்து போவதில்லை. ஏனெனில் நாடகம் எழுதப்பட்ட மொழிக்கு சொந்தமான சமூகத்தின் உண்மை சொரூபமாக அவை செயல் புரிகின்றன. கலைப்படைப்பு இவ்விதம்தான் காலத்துடன் சம்பந்தமுடையதாயும் அதே சமயம் உலகளாவியதாயும் ஏற்றம் கொள்கிறது. இதுபோன்று தழுவலின்போது அக்குறிப்பிட்ட தன்மைகள் அழிந்துபோய் மொழிபெயர்க்கப்படும் மொழியின், காலத்தின் புதிய குறிப்பிட்ட தன்மைகள் உருவாகின்றன. தழுவல் மீண்டும் ஒரு சக்கரத்தைத் தோற்றுவிக்கிறது. அதாவது இதன் குறிப்பிட்ட தன்மைகள் இது இலக்கு கொண்டுள்ள சமூகத்தை அடைந்து பின்னர் பிறகாலங்களை அடைகிற பொதுத்தன்மைகளை உருவாக்குகின்றன.

எடுத்துக்காட்டாக 'The Bagman' 'கோணிக்காரன்' ஆகியவற்றை எடுத்துக்கொள்வோம். The Bagman' முதலாளித்துவ சமூகத்தில் வாழ்கிற ஒரு முப்பத்தெட்டு வயது நாடகாசிரியரின்—ஆர்டனின்—சுயசரிதைக் குரல். தன்னைத்தானே பரிகாசம் செய்துகொள்கிற நாடகாசிரியர் பிரிட்டிஷ் சமூகத்தில் காணப்படும் அரசியல் குளறுபடிகளை—முக்கியமாக ஐரீஷ் பிரச்சனை குறித்தவை—முன் வைக்கிறார். அக்குறிப்பிட்ட தன்மைகள் மூலம் அந்நாடகம் பல பொதுத்தன்மைகளுக்கு செல்கிறது. உதாரணமாக நாடகத்தில் வருகிற அரசியல் மற்றும் புரட்சி நடப்புகள் உலகின் பல பிற சமூகங்களுக்கும் பொதுவானவையாயுள்ளன. கூடவே பொருளாதார, அரசியல் தீர்வுகளுக்கு கலையை உட்படுத்த முடியாத ஆனால் கலை சாதனத்தின் மூலம் அவற்றின் மீது பிரக்ஞை கொள்கிற ஒரு இன்டலெக்சுவலின் உளைச்சல்களையும் குழப்பங்களையும் நாடகம் பொதுமைப்படுத்துகிறது. ('The

Bagman' ஒரு மாபெரும் படைப்பு என்னும் அந்தஸ்து கொள்ளாத தால் அதன் உலகளாவிய வீச்சு குறைவானதாகவுள்ளது என்பது வேறு விஷயம்.)

'கோணிக்காரன்' சூத்ரதாரி சமூகத்தை இடித்துரைப்பவனாக வரு கிறான். தன்னை சமூகத்தினரைவிட மேலானவனாக இனங்காணு கிறான். நமது சூழலில் கிடைக்கப்பெறும் மத, அரசியல், சினிமா காரணிகள் இந்நாடகத்தில் தழுவலின் வாயிலாக இடம் பெற்றுள் ளன. 'கோணிக்காரன்' புரட்சியைத் துவக்கி நடத்துமாறு பிரசங் கிக்கிறது. கோணிக்காரனிலும் நமது சமூகத்தை சுட்டுகிற தன் மைகள் இருப்பதைக் காணலாம், ஆனால் இவை 'The Bagman'ல் உள்ள குறிப்பிட்ட தன்மைகளைப் போல பொதுத்தன்மைகளாக மாறுகிற அளவிற்கு வீரியம் கொண்டவையா என்பதே நம் கேள்வி? தழுவலில் சில உத்தித்தவறுகளும் நடந்துள்ளன. இரண்டிலும் சூத்ர தாரியிடம் ஒரு கிழவி கோணியைக் கொண்டு வந்து கொடுப் பதும் அக்கோணியினுள் என்ன இருக்கிறது என்பதே சூத்ரதாரிக்கு அது பலவந்தமாக பிரிக்கப்படுகிற வரை தெரியாததும் பொதுவாக உள்ளன. ஆனால் கோணி பிரிக்கப்பட்டு பொம்மைகள் வெளிவந்த வுடன் The Bagman சூத்ரதாரி தானே அறிந்திராத புதிய குரலில் பேசுகிறான் ஆட்கொள்ளப்பட்டவனைப்போல. ஆனால் 'கோணிக் காரன்' சூத்ரதாரி பொம்மைகளின் பிரலாபத்தைப்பற்றி உடனே கதைக்கத் தொடங்கி விடுகிறான். கோணியினுள் இருப்பதே என்னவென்று தெரியாத சூத்ரதாரி கோணியினுள்ளிருந்து வரும் பொம்மைகளின் குணாதிசயம்பற்றி எவ்வாறு விமரிசையாகப் பேச முடிகிறது?

'கோணிக்காரன்' விமர்சனங்கள் பட்டவர்த்தனமாயுள்ளன, ஆனால் அவற்றை அரிய ஞானம் போன்று நாடகம் எடுத்து சொல் வது நகைப்பூட்டுவதாயுள்ளது, அரசியல்வாதி வாக்குறுதிகள் மூல மும், மதவாதி நம்பிக்கை மூலமும், சினிமாக்காரன் கவர்ச்சி மூலமும் மக்களை ஏமாற்றுகிறார்கள் என்பது மக்களுக்குத் தெரியாம லில்லை. ஆனால் இதை வெளிக்காட்ட முயல்கிற நாடகம் ஆழ மான புரிதலுக்குத் தன்னைத் தயார் செய்ய வேண்டும். வங்கா ளத்தில் வியாபாரிகள் அத்யாவசியப் பண்டங்களைப் பதுக்கிவைத் தார்கள் என்பது வங்காளிகள் அனைவருக்கும் தெரிந்திருந்தது. ஆனால் பதுக்கல் எவ்வாறு நடைபெற்றது என்பதைக் கண்ணுறு வதற்காகவே அவர்கள் மிருணாள் சென்னின் 'கல்கத்தா 71' ஐ சென்று பார்த்ததாக வங்காளி ஒருவர் கூறினார். ந. முத்துசாமியின்

'நாற்காலிக்கார'ரில் அரசியல் மாயமாலங்களைப்பற்றிய விசேஷத் தெளிவு தரப்பட்டிருந்தது. சாதாரண செய்திப் பத்திரிகையில் கிடைக்கப் பெறாத தெளிவு அது. கோணிக்காரனில் அது இல்லை. குற்றங்களும் மோசடிகளும் நாம் நினைப்பதைப்போன்று எளிமை யாக இருப்பதில்லை. அவற்றை சாதாரணமாக சித்தரிப்பதன் மூலம் நமது எதிரிகளை நாம் சரியாகக் கண்டு கொள்ள மறுப்பவர் களாகிறோம். சமீபத்தில் நடந்த போபர்ஸ் ஊழல் — அதனை வெறும் ஊழல் என்று வர்ணிப்பது எவ்வளவு பேதமை! அந்த ஊழ மைப் புரித்து கொள்ளவே அசாத்திய அறிவு வேண்டுமே! பாப்ரி மஸ்ஜித்—ராமஜன்ம பூமி விவகாரம் வெறுமென இரு மதங்களின் பூசல் மட்டுந்தானா? சரித்திரம், புராணம், அரசியல் என்று எத் தனை இழைகளால் அது உண்மை சொரூபம் தெரியாமல் பின்னப் பட்டுள்ளது? சமூக அரசியல் பிரச்னைகளை விவாதிக்கும் அல்லது அவற்றின் பாசாங்குகளைக் களையும் கலைஞன் விசேஷப் புரி தலைத் தரவேண்டும். ஊழல், ஏமாற்று என்று பெயர்களை மட்டும் உதிர்த்தால் போதாது.

நாடகத்தில் சூத்ரதாரி நம்மைப்பார்த்து இவ்வாறு சொல்கிறான்.

''ஆலாப் பறக்கிற இவங்களும்
உங்களைப் போலத்தான்
சுரண்டலும் சோம்பலும்
சுகவாசமுமாய் வாழ்கிற
இவனும் உங்க ஆளேதான்
உங்க முன்னாலொரு கண்ணாடி போல?

மன்னிக்கவும், கூத்துப் பட்டறையினரே! எங்களைக் கண்ணாடி போன்று 'கோணிக்காரன்' பிரதிபலிக்கவில்லை.

○ ○ ○